



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Estetyka dźwięku, czyli instrumentalizacja dźwiękowa oraz jej praktyczna realizacja w poezji epickiej mistrzów łacińskiego heksametru: Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza

**Author:** Katarzyna Lesiak

**Citation style:** Lesiak Katarzyna. (2007). Estetyka dźwięku, czyli instrumentalizacja dźwiękowa oraz jej praktyczna realizacja w poezji epickiej mistrzów łacińskiego heksametru: Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Uniwersytet Śląski w Katowicach**

**R O Z P R A W A   D O K T O R S K A**

**Estetyka dźwięku, czyli instrumentacja dźwiękowa  
oraz jej praktyczna realizacja w poezji epickiej  
mistrzów łacińskiego heksametru:  
Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza**

**mgr Katarzyna Lesiak**

**Promotor pracy:  
Prof. zw. dr hab. Józef Korpanty**

**Katowice 2007**

<b>WSTĘP</b> .....	<b>4</b>
 <b>ROZDZIAŁ 1. Aliteracja i eufonia od starożytności do dziś</b>	
1.1 obecność aliteracji w zabytkach literackich Greków i Rzymian.....	16
1.2 starożytni autorzy i krytycy literatury o eufonii w prozie i poezji.....	28
1.3 wprowadzenie do nauki pojęcia aliteracji (Giovanni Pontano) oraz nowożytne kierunki badań nad aliteracją u autorów antycznych.....	45
1.4 polski wkład w badania nad instrumentacją dźwiękową.....	53
 <b>ROZDZIAŁ 2. Kluczowe definicje oraz metody badań zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej</b>	
2.1 definicje pojęć kluczowych: powtórzenie, instrumentacja dźwiękowa oraz aliteracja (ujęcie <i>sensu stricto</i> i <i>sensu largo</i> ).....	56
2.2 odmiany aliteracji.....	62
2.3 symbolizm dźwiękowy, sygmatyzm oraz problematyka onomatopei.....	70
2.4 rola powtórzeń w tekście poetyckim, funkcje instrumentacji dźwiękowej.....	79
2.5 zasady i metody badań zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej.....	87
 <b>ROZDZIAŁ 3. Aliteracja <i>sensu largo</i> w badanych poematach</b>	
3.1 ogólna statystyka fonetyczna badanych poematów.....	102
3.2 powtórzenia leksykalne i głoskowe, możliwe efekty onomatopeiczne.....	111
3.3 rym, asonans, homoteleuton – obecność w dziełach epickich.....	130
3.4 paronomazja, anagram, gra słowna.....	150
3.5 aliteracja „pod akcentem metrycznym”.....	168
3.6 homofonia sylabiczna: możliwe wariacje, jej związek z metrum.....	182
3.7 figury dźwiękowe pojawiające się w klauzuli heksametru.....	199
3.8 aliteracja „kolizyjna”.....	204
3.9 porównanie techniki trzech poetów.....	208
 <b>ZAKOŃCZENIE</b> .....	 <b>214</b>

## ANEKSY:

Tabela 1. Zestawienie częstości głosek w trzech badanych poematach.....	222
Tabela 2. Zestawienie częstości głosek w poemacie Lukrecjusza.....	223
Tabela 3. Zestawienie częstości głosek w poemacie Wergiliusza.....	224
Tabela 4. Zestawienie częstości głosek w poemacie Owidiusza.....	225
Tabela 5. Częstość aliterowanych głosek w poemacie Lukrecjusza.....	226
Tabela 6. Częstość aliterowanych głosek w poemacie Wergiliusza.....	227
Tabela 7. Częstość aliterowanych głosek w poemacie Owidiusza.....	228
Tabela 8. Częstość aliteracji „wielokrotnych” w poemacie Lukrecjusza.....	229
Tabela 9. Częstość aliteracji „wielokrotnych” w poemacie Wergiliusza.....	230
Tabela 10. Częstość aliteracji „wielokrotnych” w poemacie Owidiusza.....	231
Tabela 11. Zestawienie 50 najczęściej używanych słów w dziele Lukrecjusza.....	232
Tabela 12. Zestawienie 50 najczęściej używanych słów w dziele Wergiliusza.....	233
Tabela 13. Zestawienie 50 najczęściej używanych słów w dziele Owidiusza.....	234
Tabela 14. Homofonia sylabiczna w poemacie Lukrecjusza.....	235
Tabela 15. Homofonia sylabiczna w poemacie Wergiliusza.....	236
Tabela 16. Homofonia sylabiczna w poemacie Owidiusza.....	237
Tabela 17. Homofonia sylabiczna (typ 2) w poemacie Lukrecjusza.....	238
Tabela 18. Homofonia sylabiczna (typ 2) w poemacie Wergiliusza.....	240
Tabela 19. Homofonia sylabiczna (typ 2) w poemacie Owidiusza.....	243
Tabela 20. Zbiegi spółgłosek w poemacie Lukrecjusza (ogółem / cezura).....	248
Tabela 21. Zbiegi spółgłosek w poemacie Wergiliusza (ogółem / cezura).....	249
Tabela 22. Zbiegi spółgłosek w poemacie Owidiusza (ogółem / cezura).....	251
Tabela 23. Zestawienie częstości głosek w dziele <i>Rhetorica ad Herennium</i> .....	253

## BIBLIOGRAFIA

Objaśnienie skrótów czasopism naukowych.....	254
1. źródła i opracowania wykorzystane w pracy.....	255
2. istniejące opracowania podejmujące różne aspekty zagadnień z zakresu instrumentacji dźwiękowej nie ujęte w pracy.....	263

## WSTĘP

Wiele uwagi badacze literatury starożytnych Greków i Rzymian poświęcają zagadnieniom stylu, kompozycji lub użytego w utworach poetyckich metrum, koncentrując się w opisywaniu języka poszczególnych dzieł tylko na jego ogólnych właściwościach, a więc: czy jest archaiczny czy nowatorski, co i w jakiej mierze przejął od poprzedników. Sprawom instrumentacji dźwiękowej, tak istotnej przecież dla właściwego i pełnego odbioru dzieła, nawet wybitni znawcy literatury starożytnej poświęcają bardzo niewiele miejsca, a często bywa, że jeżeli nawet pojawia się jakaś wzmianka na ten temat, jest to zaledwie jedno krótkie zdanie<sup>1</sup>.

Tematem niniejszej pracy jest właśnie ten aspekt języka utworu literackiego, który tak często jest przez badaczy literatury greckiej i rzymskiej pomijany: szeroko rozumiana instrumentacja dźwiękowa (zwana również głoskową) w ujęciu estetycznym. Zagadnienia te od dłuższego już czasu znajdują się w samym centrum moich zainteresowań, zarówno na gruncie języka łacińskiego, gdzie są wyraźniej zarysowane, jak również języka greckiego, który traktował je znacznie swobodniej. Oczywiście można by dyskutować o obecności tychże zjawisk nie tylko w poezji, ale również w prozie, sami przecież pisarze starożytni, jak na przykład wybitny prozaik i teoretyk wymowy Cyceeron, wskazują w swoich dziełach na przykłady zastosowania takich środków artystycznego wyrazu w bardzo konkretnych celach. Ze względu jednak na to, że w prozie trudniej jest ocenić zamierzenia twórcy i trudniej tym samym obronić twierdzenie o intencjonalnym użyciu aliteracji, dodając jeszcze do tego całą problematykę tekstu jako materiału badawczego, fizyczną niemożliwość zbadania całości pozostawionego materiału, możliwe rozbieżności w rękopisach, jakie doszły do naszych czasów, a także znaczący udział percepcji i szeroko rozumianej intuicji badacza w procesie analizy statystyczno-semantycznej, skoncentruję się jedynie na utworach poetyckich należących do jednego wybranego rodzaju – do poezji epickiej.

To właśnie poezja z racji niezwykłości lub też raczej niezwykłości języka jest takim obszarem, gdzie spodziewamy się efektów impresyjnego oddziaływania na odbiorcę-słuchacza nie tylko poprzez samą tkaninę słowną (por. łac. *textus* – plecionka, tkanina), ale również poprzez użycie efektów dźwiękowych, które w ramach krótkich

---

<sup>1</sup> Zob. K. Kumaniecki, *Literatura rzymska. Okres cyceroński*, Warszawa 1977, 48 (o języku Lukrecjusza); M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990, 154 (o języku Wergiliuszowej *Eneidy*), 519 (o języku *Metamorfoz* Owidiusza).

wersów, liczących z reguły od czterech do siedmiu wyrazów, dają się dość łatwo zarówno zastosować, jak i uchwycić, a nieraz nawet wykraczają poza literaturę, wkraczając w dziedzinę muzyki, z którą grecka i łacińska poezja jest w sposób szczególny i jakże silny od dawien dawna związana<sup>2</sup>. Powtórzenia dźwiękowe będące formą nieregularnej instrumentacji dźwiękowej<sup>3</sup> (o regularnej jej wersji, czyli rymach w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, nie można mówić ze względu na ograniczone jej zastosowanie, nie była bowiem podstawowym wyznacznikiem wiersza jako takiego), można uznać za rodzaj refrenu, który przydaje wierszom melodyjności i w pewnym zakresie wpływa na rytm wypowiedzi, w języku niemieckim na tę okoliczność został nawet temu ukuty piękny termin: *Lautmalerei* – malowanie dźwiękiem<sup>4</sup>.

Przy tej okazji wypada wspomnieć o tym, że nieraz w dziejach badań nad instrumentacją dźwiękową podnoszono kwestię, jak i czy warto się tym tematem zajmować, gdyż nie wszystkie wychwycone w tekście powtórzenia dźwiękowe czy to pojedynczych elementów czy to całych ich ciągów można uznać za świadome i z góry przez twórcę zaplanowane. Padły argumenty, że w języku nie można wykluczyć w sposób absolutny czynnika przypadkowej zbieżności wyrazów i powtórzeń pewnych grup morfemów ukształtowanych przez reguły fonotaktyczne, determinujące taką a nie inną łączliwość fonemów, a więc dających w efekcie określoną liczbę powtórzeń w pewnym sensie wymuszonych rygorami gramatyki lub też uwarunkowanych względami metrycznymi (ograniczona liczba sylab w wersie). Owszem, język rządzi się pewnymi prawami, ale i poezja istniejąca w ramach języka ma swoje i sztuka poetycka również. Nawet jeżeli nie są *explicite* wyrażone, to są zawarte w dziełach, jako ich poetyka immanentna, a częstość występowania pewnych zjawisk w określonych kategoriach dzieł świadczy o ich randze. W dziełach prozatorskich owszem, sprawa celowości uszeregowania wyrazów oraz ich doboru może być uznana za dyskusyjną, ale w odniesieniu do poezji takie dywagacje są niepotrzebne, poezja jest bowiem szczególną formą aktywności językowej człowieka, działaniem z nastawieniem na sam komunikat, na brzmienie, na wysłowienie, z podkreśleniem faktu o niemałej wadze, że działanie to ma silne podłoże emocjonalne, zarówno podczas aktu kreacji, jak również na etapie percepcji, i to niezależnie od upływu czasu, jaki dzieli te dwa wydarzenia.

---

<sup>2</sup> Por. greckie słowo *ode* lub jego odpowiednik łaciński *carmen* – obydwa oznaczają pieśń.

<sup>3</sup> Dla odróżnienia od instrumentacji regularnej, którą jest w teorii literatury określany rym, pojawiający się w tekstach antycznych jednak w dość ograniczonym zakresie.

<sup>4</sup> Por. R. Maxa, *Lautmalerei und Rhythmus in Vergils 'Aeneis'*, „Wiener Studien” 19, 1897, 78-116.

Poezja nie jest aktywnością czysto (lub w znacznym stopniu) informacyjną, ma inne cele, operuje językowymi symbolami, nie wymaga dosłowności, nieraz łamie reguły gramatyki, stawia pewnego rodzaju opór językowi potocznemu i językowemu uzusowi, ukazuje skróty myślowe i daje twórcy autentyczną, nieskrępowaną swobodę wyboru słów i form, które najlepiej oddadzą jego myśl, z wyborem formy metrycznej włącznie i dlatego nie zgadzam się z opiniami, że poeta napisał coś tak a nie inaczej, bo wymusił to na nim rygor gramatyki, metrum albo samego języka jako takiego, w którym raz na jakiś czas coś musi ulec powtórzeniu, bo liczba podstawowych komponentów głoskowych i reguły fonotaktyki tak stanowią. Poezja to nie jest język żywy, poezją się nie mówi, a zdania układane podczas codziennych rozmów, powstające w niewielkich odstępach czasowych, na ogół bez możliwości nawet krótkiego zastanowienia się nad wyborem lepszej formy na potrzeby jednostkowej sytuacji, są ukierunkowane na przekazanie konkretnej informacji, forma przekazu nie jest tu najważniejsza. Tak więc poezja nie powstaje na poczekaniu (pomijam tu kwestię nawet najgenialniejszej improwizacji), tylko rozwija się w czasie, daje możliwości zastanowienia się nad formą, dokonania zmian, przeredagowania tekstu, wsłuchania się w jego brzmienie, aby wybrać wersję optymalną, która usatysfakcjonuje ucho i umysł poety i w jego przekonaniu sprawi, że również odbiorca dzieła będzie zachwycony.

Każdy, jak sędzę, pisząc coś albo układając tekst jakiegoś wystąpienia nieraz miewał rozterki, jak napisać to czy powiedzieć tamto, żeby brzmiało dobrze, na pewno niejedną raz poszukiwał jakiegoś słowa, którego brzmienie najlepiej oddawało treść wypowiedzi czy nastrój, sprawiając, że zdanie dopiero dzięki niemu stawało się harmonijne i przyjemne w odbiorze słuchowym, choć pod względem poprawności gramatycznej było właściwie zorganizowane przez cały czas, ale jednak czegoś mu brakowało. Jestem przekonana o tym, że poeci, w szczególności mistrzowie poezji antycznej, których dziełami epickimi się tu będę zajmowała, dokładali wszelkich starań, aby ich dzieła brzmiały jak najlepiej i dlatego komponowali kolejne wiersze w poemacie mając na uwadze przede wszystkim odbiór słuchowy i wrażenia estetyczne z niego płynące, a miały być one jak najlepsze. Uważam, że w poemacie jest to i tylko to, co miało się w nim znaleźć i w takiej właśnie postaci (pomijam kwestię dokonania ewentualnego ostatecznego szlifowania dzieła). Nawet jeżeli w jakiś sposób poeta tworzył pewien fragment dzieła bez rozpisanego wcześniej drobiazgowego planu, kierując się po prostu swoją intuicją twórczą, słuchem muzycznym czy chwilową weną, to w każdym razie miał w umyśle nawet nie do końca uświadomioną, ale cały czas obecną,

określoną ideę doskonałego brzmienia danego passusu, ideę harmonii treści i formy, i nie zostawiał niczego przypadkowi, żeby tylko zachować sens wypowiedzi, tylko realizował swój zamysł artystyczny, a dźwiękowy w szczególności i pozostawił dzieło w takiej postaci, jaką naprawdę akceptował.

Celem pracy jest więc analiza wybranych tekstów literackich pod kątem brzmieniowym, uwzględniająca rozliczne istniejące odmiany aliteracji, częstotliwość i miejsce występowania w wierszu, podobieństwa i różnice w użyciu tego środka artystycznego wyrazu w trzech wybranych poematach epickich, a także próba określenia funkcji pełnionych w tekstach. Postawiłam sobie za cel przedstawienie innego niż zazwyczaj omawiany aspektu stylistyki antycznej, będącego źródłem estetycznych doznań i przeżyć odbiorców. To będzie właśnie estetyka dźwięku, skoncentrowana na dźwiękowym aspekcie wyrazu, na jego fonetycznej zawartości, a liczbowa, dość statyczna „inventaryzacja” głosek i figur stylistycznych zawartych w tekstach prowadzić ma nie do zebrania suchych danych i wstawienia ich do sztywnych ram tabel, ale do uwypuklenia i nieraz ukazania w nowym świetle walorów dynamicznych dzieła.

Terminu *Lautstilistik* użył jako pierwszy w swoim głównym dziele *Podstawy fonologii*<sup>5</sup> Mikołaj Trubiecki, wybitny rosyjski lingwista, twórca encyklopedycznego opisu około dwustu systemów fonologicznych rozmaitych języków, jak i samej metody fonologicznej, uznającej system opozycji fonologicznych za podstawę określenia różnic dźwiękowych, co w praktyce dawało znaczący metodologicznie oręż w zmaganiach zarówno literaturoznawców jak i językoznawców z próbami empirycznego potwierdzenia tez stawianych w zakresie języka poetyckiego. Tak pojęta stylistyka dźwięku, o silnych podstawach fonologicznych, które pozostają w ścisłym związku z przeżyciami psychicznymi, skupia uwagę nie tylko na doborze określonych słów i umieszczenia ich przez poetę w określonym, wedle jego oceny najwłaściwszym dla nich miejscu. Koncentruje się przede wszystkim na doborze wyrazów pod kątem zawartości określonych dźwięków, doborze samych dźwięków i ściśle z tym związanego takiego zorganizowania szyku wyrazowego w wersie, który ma (i co więcej: skutecznie potrafi) silniej nieraz niż same słowa, ale bynajmniej nie w oderwaniu od nich, oddziaływać na odbiorcę. Oddziaływać nie tylko na zasadzie położenia silnej emfazy na dany fragment czy zwykłego przyciągnięcia uwagi na

---

<sup>5</sup> M. Trubiecki, *Grundzuege der Phonologie*, Praga 1939, wyd. rosyjskie: *Osnovy fonologii*, Moskwa 1960, wyd. polskie *Podstawy fonologii*, Warszawa 1970.



chwilę, ale oddziaływać na tyle silnie, aby wyrzeć na nim określone wrażenie słuchowe, pobudzić wyobraźnię, rozbudzić emocje, zwrócić jego uwagę na passus, który twórca uznał za uwagi godny i istotny dla właściwego odbioru całego dzieła oraz sprawić, by zastanowił się nad danym fragmentem. Przede wszystkim jednak dobór dźwięków ma służyć melodyjności tekstu, ozdobieniu go w taki sposób, żeby płynął zgodnie z treścią poematu, nie powodując żadnych niepożądanych szumów czy rozproszenia uwagi swoją obecnością a budząc jednocześnie zachwyt i sprawiając słuchową przyjemność odbiorcy już samym swoim brzmieniem.

Wybrałam trzy największe rzymskie poematy epickie: *De rerum natura* Lukrecjusza, *Eneidę* Wergiliusza oraz *Metamorfozy* Owidiusza. Może nasunąć się pytanie, dlaczego akurat te, a nie inne. Instrumentację dźwiękową w szerokim zakresie stosowali przecież wybitni lirycy rzymscy Horacy i Katullus, widać jej wyraźnie zarysowaną obecność także w dużo późniejszej twórczości satyryków Juwenalisa i Persjusza. Uznałam, że najlepszym wspólnym mianownikiem i jednocześnie miarodajnym źródłem informacji o charakterze statystycznym, będzie jednakowe metrum i rodzaj literacki, jakim jest epika. Przy spełnionych takich warunkach o wiele wyraźniej będzie widać znaczenie instrumentacji dźwiękowej dla łacińskiej poezji klasycznej i wydatniej zostanie wyeksponowane jej poczesne, a niestety wciąż jeszcze niedoceniane, miejsce wśród rozmaitych środków artystycznego wyrazu. Pomimo faktu, iż dzieła nie przynależą historiograficznie rzecz ujmując do tej samej epoki, bo też najwcześniejszy z tych trzech poemat Lukrecjusza wlicza się jeszcze w dorobek epoki cycerońskiej, podczas gdy Wergiliusz i Owidiusz to już mistrzowie epoki augustowskiej, to jednak łączy je wszystkie stosunkowo duża bliskość czasowa i, co nie mniej ważne, niezwykle wysoki poziom językowo-artystyczny, niewątpliwie najwyższy spośród dzieł poetyckich napisanych kiedykolwiek w języku łacińskim.

Materiał do przeanalizowania i szczegółowego omówienia jest ogromny, obszerny na tyle, że nie widzę technicznej możliwości dokonania drobiazgowej analizy wszystkich trzech dzieł we wszystkich możliwych aspektach. Każdy z wybranych dla celów niniejszej pracy utworów poetyckich obejmuje najmniej kilkadziesiąt tysięcy wyrazów (49 tys. Lukrecjusz, blisko 64 tys. Wergiliusz, 78 tys. Owidiusz). Nie chcąc też ograniczać się do jednego tylko wybranego dzieła lub jednego aspektu, np.: tylko aliteracji inicjalnej, z pominięciem wszystkich interesujących kwestii rozgrywających się wewnątrz lub na końcu słowa, uznałam, że kompromisowym i satysfakcjonującym mnie rozwiązaniem będzie pierwsze w polskiej literaturze naukowej omawianego

przedmiotu całościowe przedstawienie zagadnienia funkcjonowania instrumentacji dźwiękowej w łacińskiej poezji klasycznej, wykazane na przykładach zaczerpniętych ze wspomnianych poematów, a poparte danymi liczbowymi ujętymi w przejrzyste tabele. Dane teżCelem mojej pracy jest więc systematyzacja, uzupełnienie i aktualizacja badań zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej w łacińskiej poezji epickiej „złotego wieku”, ze szczególnym uwzględnieniem aliteracji *sensu largo* w jej najrozmaitszych odmianach. Znajdą się w tej pracy zagadnienia poruszane już wielokrotnie, niektóre ukazane w nowym świetle, będą też kwestie poruszone po raz pierwszy, będzie to wreszcie zwrócenie uwagi na istotny walor dydaktyczny tych zjawisk, niemal zupełnie pomijany, a w najlepszym wypadku marginalizowany przez szkolnictwo polskie na wszystkich jego szczeblach.

Jako że nie jest możliwe rozłożenie każdego poematu na elementy najdrobniejsze, wskazywanie i opisywanie wers po wersie przykładu za przykładem i liczenie wszystkiego samodzielnie, szczególnie tego, co już kiedyś policzone zostało, skupię się – poza tymi obliczeniami, które z braku jakichkolwiek danych w tym zakresie trzeba było samodzielnie wykonać – na wykazaniu zaobserwowanych w dziełach tendencji do stosowania aliteracji w jej rozmaitych odmianach oraz funkcji przezeń spełnianych. Nie jest moim zamysłem przypisywanie sobie odkryć wszystkich przypadków zaistnienia tychże zjawisk w sytuacji, kiedy jakiś czas temu powstały na ten temat prace dobre, w większości cieszące się uznaniem w świecie nauki, nieraz też oczywiście i krytykowane, ale czymże byłaby nauka pozbawiona krytyki? Sądzę, że nie wszystkie jeszcze ciekawe i znaczące przypadki różnych form instrumentacji dźwiękowej opisano, w sposób szczególny tyczy się to dzieła Owidiusza. Mam świadomość tego, że nie jestem w stanie przedstawić lub nawet pokrótce się ustosunkować do całości dotychczasowych badań, nie wszystkie prace naukowe i artykuły miałam możliwość wyszukać i przeczytać, najczęściej tyczy się to starszej daty materiałów i trudności związanych z dostępem do nich. Z owoców badań znawców przedmiotu, do jakich udało się dotrzeć, skorzystam chętnie, acz nie bezkrytycznie, zachowując własną opinię na temat opisywanych zjawisk i dokładając do już nagromadzonej wiedzy moje własne uwagi i spostrzeżenia. Moim skromnym wkładem będzie opracowanie częstości głosek pojawiających się we wszystkich poematach, zestawienie liczbowe aliteracji inicjalnej poszczególnych głosek pojawiających się w poemacie Lukrecjusza oraz całościowe przedstawienie zjawisk z zakresu aliteracji wraz z wszelkimi jej odmianami, obecnych w *Metamorfozach* Owidiusza. Będzie to

potrzebne, a dla celów porównawczych wręcz niezbędne, uzupełnienie tego brakującego elementu wśród prac już istniejących a poświęconych głównie Wergiliuszowi. Pracy traktującej całościowo o zjawiskach z zakresu instrumentacji dźwiękowej w *Metamorfozach* dotąd nie spotkałam ani w postaci samodzielnego artykułu poświęconego konkretnie temu jednemu tekstowi, ani też nie dotarłam do bibliografii, która na ślad czyichś wcześniejszych poczynań w tym zakresie by mnie naprowadziła<sup>6</sup>. Istnieje bowiem w nauce swego rodzaju *communis opinio* głosząca, że Owidiusza takie sprawy nie interesowały, spowodowana być może świadectwem samego poety, który w słynnej elegii autobiograficznej (*Tristia* IV 10, 25-26) stwierdził, że od wczesnej młodości słowa same układały mu się w wiersze i cokolwiek próbował pisać było wierszem. Sugerowałoby to, że pisząc zdawał się całkowicie na swój wrodzony talent, nie uznając mozolnej pracy z wykorzystaniem „drugiej strony rylca” - jak to zgrabnie ujął Horacy: „*saepe stilum vertas*” (*Sat.* I 10, 72) i nie podejmował wysiłków takich jak Wergiliusz, który wedle informacji przekazanych przez późniejszych komentatorów, poprawiał i cyzelował systematycznie tekst swojej *Eneidy*, poświęcając jeden dzień na 4 wiersze. Przedmiotem moich analiz będzie również próba porównania trzech wybranych poematów epickich pod kątem występowania poszczególnych zjawisk, ich częstotliwości i wskazania zaobserwowanych różnic.

W temacie mojej pracy znalazło się słowo „estetyka”. Wprowadzając ten termin (podobnie jak pochodny przymiotnik „estetyczny”), chciałabym już na wstępie sprecyzować moje rozumienie i użycie tego terminu. Nieraz bowiem spotkałam się z uproszczeniem polegającym na utożsamianiu estetyki z nauką o pięknie i sprowadzaniu jej tylko do tego obszaru zainteresowania naukowego, podobnie bywa ze stawianiem przymiotnika „estetyczny” na równi z „piękny, wyważony, klasyczny” i innymi tego rodzaju określeniami. Owszem, jest w tym coś z prawdy, zwłaszcza przymiotnik „estetyczny” upowszechnił się w języku codziennym (można by powiedzieć, że wręcz spowszedniał) na tyle, że na dobrą sprawę nieliczni znają jego pierwsze i podstawowe znaczenie: estetycznym jest przede wszystkim to, co się daje wychwycić zmysłami, niezależnie od tego, czy jest piękne czy nie, czy daje się spostrzegać tylko zmysłem wzroku, który tak zdominował w obecnych czasach wszelkiego rodzaju poznanie, czy przy użyciu któregoś z pozostałych, estetycznym jest

---

<sup>6</sup> Istnieje wprowadzająca praca F. Ahla, *Metaformations. Soundplay, Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Oxford 1985, ale jej autor koncentruje się na zagadnieniu gry słownej, nie przeprowadza badań statystycznych, mniejszą uwagę poświęcając aliteracji jako takiej. Powstał też artykuł W. M. Clarke’a *Intentional Alliteration in Vergil and Ovid*, „*Latomus*” 35, 1976, 276-300.

również przeżywanie tego, co się zmysłami odbiera, postawa przyjmowana w odniesieniu do dzieła sztuki. Wystarczy odwołać się do greckiego źródłosłowu wspomnianych terminów: rzeczownik *'he aisthesis'* – „wrażenie zmysłowe, doznanie, spostrzeżenie, odbiór zmysłowy, jak również wiedza o czymś, świadomość, wygląd, zjawienie się, aparycja”, a przymiotnik *'aisthetikos'* – „wrażliwy, podatny na wrażenia zmysłowe, bystry, sprytny, spostrzegawczy, pojętny, świadomy”<sup>7</sup>. W takim znaczeniu używali terminu *aisthesis* greccy stoicy, choć nie oni byli twórcami tego pojęcia, a jedynie przejęli je z kręgu nauk wcześniej działających sofistów, ale w dużej mierze wpłynęli na jego rozpowszechnienie, co w wieku XVIII zaowocowało zaistnieniem odrębnej dyscypliny o nazwie wywiedzionej z tego pojęcia właśnie<sup>8</sup>. Poezja, która jest twórczością wymagającą maksymalnego skupienia na brzmieniu komunikatu, a nie tylko na jego semantycznym przekazie, ma do spełnienia właśnie funkcję estetyczną, funkcję odpowiedzialną za odbiór zmysłowy dzieła i związane z tym wrażenie i przeżywanie dzieła. Oczywiście, brzmienie nie powinno być rozpatrywane w zupełnym oderwaniu od sensu, ale w poezji wysuwa się zdecydowanie na plan pierwszy, a nieraz interpretacja dzieła musi dokonywać się, bo nie daje się inaczej, poprzez zbadanie najpierw organizacji dźwiękowo-rytmicznej utworu.

Oczywiście sformułowania: podatny na wrażenia zmysłowe, pojętny, świadomy, odnosiły wtedy (ale również i dziś) w linii prostej do zmysłu wzroku. Nie bez powodu jak sądzę i w języku greckim i w polskim mamy istotną korelację czasowników: widzieć – wiedzieć<sup>9</sup>. Jedno prowadziło do drugiego. Zapewne z tamtych odległych czasów pozostało silne powiązanie pojęcia estetyki z nauką o pięknie, widzialnym pięknie, czy było to piękno ciał zapaśników podczas igrzysk, czy piękno posągów Fidiasza, czy piękno zaginionego malarstwa greckiego, Greków bowiem od zarania dziejów fascynowało fizyczne piękno i dążenie do niego we wszystkich dziedzinach życia. Ale szczególna odmiana sztuki, jaką była i jest sztuka literacka, w czasach antycznych wymagała istotnego zaangażowania nie tyle zmysłu wzroku, ile słuchu. Dzisiejszy odbiorca dzieła literackiego to w głównej mierze cichy czy też nawet milczący czytelnik, a więc czytelnik bezgłośnie przesuwający wzrok po stronicach książki. Takie podejście do sprawy lektury jest obecnie powszechne i ugruntowane od blisko wieku (mamy w języku polskim nie od dzisiaj znane określenie „ciche czytanie”,

---

<sup>7</sup> Zob. chociażby *Słownik grecko-polski* pod red. Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, t. I, 56.

<sup>8</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988, 229.

<sup>9</sup> Por. greckie formy czasownikowe: przeszła dokonana: zobaczyłem *eidon* – forma teraźniejsza dokonana: zobaczyłem, więc wiem – *oida*.

po angielsku również dobrze znane jako *silent reading*). Większość powstającej obecnie literatury jest nie tyle realizowana jedynie w czytaniu wzrokowym, ile wręcz na taką i tylko taką realizację jest od samego początku obliczona<sup>10</sup>.

W coraz mniejszym stopniu mamy w odniesieniu do literatury pięknej kontakt z jej formą dźwiękową i w dużym stopniu ten stan rzeczy unieważnił wielu na zjawiska natury dźwiękowej. Być może z tego po części wynika małe zainteresowanie zagadnieniami dźwiękowej strony utworów literackich, zarówno tych obecnie tworzonych, jak też badanie dzieł powstałych w epokach minionych, które szczególnie w epoce starożytnej odznaczały się niezaprzeczalną muzycznością, często niestety niedocenianą. Poza tym jest jeszcze inny aspekt: nie sposób badać zjawiska z pogranicza poezji i muzyki, a do takich przecież instrumentacja dźwiękowa się zalicza, nie będąc wrażliwym na muzykę jako taką i nie mając danego z urodzenia odpowiedniego poziomu ogólnej wrażliwości, zwłaszcza tej słuchowej, pozwalającej pełniej odbierać utwory muzyczne oraz je przeżywać<sup>11</sup>. Tu znowu można wrócić do definicji przymiotnika „estetyczny”: wrażliwy, bystry, sprytny, co wskazuje na fakt, że zagadnienia dźwiękowe nie zaczynają się i nie kończą na osobie twórcy, ale pożądany jest jeszcze odbiorca na tyle sprawny intelektualnie, na tyle wrażliwy, aby był w stanie odebrać i właściwie zinterpretować tak subtelny komunikat. W czasach współczesnych, przy ogromnym postępie nauki, jaki zaznacza się we wszystkich jej dziedzinach, mając świadomość, jak wielkie bywa zaangażowanie włożonym w jeden wybrany obszar działalności i wynikający z tego szacunek dla poświęcenia się jednej dyscyplinie, nie można mimo wszystko przyjmować postawy hiper-specjalisty, który poza swoim wąskim poletkiem zainteresowań świata nie widzi. Można by za to w tym miejscu – antycypując zarzuty wysuwane przez językoznawców przeciwnych zarówno kierunkom badań prezentowanym w tej pracy, jak też ogólnie pojętej interdyscyplinarności – zacytować jakże celną myśl Romana Jakobsona: „Musimy sobie jasno zdawać sprawę, że zarówno lingwista głuchy na poetycką funkcję języka, jak i literaturoznawca obojętny na problemy lingwistyczne i zupełnie z nimi nie obeznany – to dziś rażący anachronizm<sup>12</sup>”.

Zapewne wśród przyczyn takiego a nie innego stanu rzeczy znajdują się także obawa przed popełnieniem błędu nadinterpretacji, „przesłyszenia się”, odnalezienia

---

<sup>10</sup> Por. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, 76.

<sup>11</sup> Por. M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931-1949)*, Kraków 1968, 308.

<sup>12</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989, 124.

w utworze czegoś, co nie dla wszystkich jest tak samo wyraźne (głównie chodzi tu o onomatopcję) i w efekcie może zostać szybko i bezlitośnie skrytykowane, nierzadko przez kogoś, kto o taką problematykę zaledwie się otarł, a zaobserwowane badania sprowadzi tylko i wyłącznie do poziomu „wyszukiwania onomatopei za wszelką cenę”. Jak wiadomo krytyka jest potrzebna, nawet jeśli surowa, należy jednocześnie pamiętać, że każdy ma prawo do własnej, subiektywnej opinii, tak samo jak każde dzieło literackie ma siłę sugestii zależną nie tylko od trafności ujęcia słownego autora, lecz również od sprawności pamięciowej i wyobraźniowej odbiorcy.

Na przestrzeni wielu lat powstały rozliczne teorie próbujące opisać percepcję dzieła sztuki literackiej, związane z tym odczucia i rolę odbiorcy w całym tym złożonym procesie. Teorie strukturalistów wyraźnie wskazują na doniosłą rolę odbiorcy komunikatu językowego. Oczywiście z tym zastrzeżeniem, że już od czasów mówcy Gorgiasza wiadomo, iż nawet gdy mówiący i jego słuchacz posługują się tym samym językiem, prawie nigdy nie czują i nie przeżywają w momencie komunikacji dokładnie tego samo i jest niemal niemożliwe, aby dokładnie ta sama idea utworu, która przyświecała twórcy, udzielała się w identycznej postaci jego odbiorcy. Jest to *ex definitione* nieuniknione, ponieważ przy pomocy języka mającego charakter uniwersalny próbuje się przekazać coś indywidualnego, a, jak wiadomo, każdy akt mowy ma cechy komunikatu jednostkowego. Każde dzieło sztuki, w tym szczególnie dzieło sztuki literackiej, co podkreśla Roman Ingarden, wybitny polski estetyk, odbierane jest przede wszystkim w sposób dźwiękowy i przechodzi przez pryzmat indywidualnej wrażliwości odbiorcy z uwzględnieniem czasu potrzebnego do odbioru poszczególnych części i całości, która konkretyzuje się w jego umyśle w sposób jednostkowy, co nie oznacza bynajmniej, że całkowicie dowolny<sup>13</sup>. Tak więc zachowane są, a przynajmniej zachowane być powinny, pewne cechy ogólne, stanowiące oś konstrukcji dzieła, zaś wszelkie inne miejsca (niedookreślenia) są wypełniane przez samego odbiorcę w toku jego poznawania.

Do dnia dzisiejszego niektórzy uczeni są skłonni analizować wszelkie teksty, a zwłaszcza poetyckie, w sposób asekuracyjny, czysto matematyczny, największą, jeżeli nie całą uwagę skupiając na liczeniu wyłącznie stóp, miar, wersów, średniówek, określaniu rodzajów rymu, a jakby celowo pomijając aspekt akustyczny poezji, szczególnie poezji starożytnej. Oczywiście elementu matematycznego w prowadzonych

---

<sup>13</sup> Por. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976, 14, a także Tenże, *O dziele literackim*, Warszawa 1986, 58-59.

badaniach, w szczególności wersologicznych, nie sposób uniknąć, ponieważ bez policzenia pewnych danych, nie sposób sformułować wniosków i argumentować na korzyść lub też niekorzyść określonych tez. Ale praca filologa nie powinna ograniczać się do suchej buchalterii, ponieważ samo wyliczenie i liczbowe zestawienie figur stylistycznych niewiele powie o rzeczywistych walorach stylu i wysokim poziomie języka poetyckiego danego autora, nie udowodni żadnym matematycznym współczynnikiem piękna jego wysłowienia, a nieraz może takim podejściem do sprawy jedynie znużyć i odstraszyć, a nawet najlepszy opis nie przewycięży przyjętego *a priori*, silnie zakorzonego sceptycyzmu. Pewne rzeczy trzeba po prostu czuć, niezwykle celna jest tu myśl Romualda Turasiewicza (o prozie Gorgiasza): „Obcując z tekstem w oryginale odbiera się urzekającą muzykę słowa. Żeby jej nie czuć, trzeba albo nie znać subtelnych tajników greczyzny i jej swoistej melodii, albo nie mieć literackiego słuchu.<sup>14</sup>”. Aby w pełni albo przynajmniej w dużej mierze ocenić (i docenić również) piękno i kunszt poetycki starożytnych poetów, należy poezji starożytnej przede wszystkim posłuchać. Tamta poezja miała powszechnie znane greckie określenie *‘he mousike technē’*, oznaczające w szczególności poezję z akompaniamentem muzycznym, z wpisanym weń na stałe pojęciem dźwiękowej harmonii. Cała liryka grecka to przecież pieśni (z gr. *aoide*=*ode*), wykonywane często w formie melorecytacji przy wtórze jakiegoś instrumentu, podobnie rzecz się miała z łacińskim *carmen*. Należy więc nie tyle przyjrzeć się bliżej poezji łacińskiej, lecz dosłownie: przysłuchać się.

Przypomnienia wymaga w tym momencie istotna dla zrozumienia rzeczy kwestia: poezja starożytna, zarówno grecka jak i łacińska, przeznaczona była do słuchania, a nie do czytania. Wiadomo z licznych przekazów, że przynajmniej do końca V w. przed Chr. poezję pisano dla lub też przede wszystkim dla słuchacza, a nie dla czytelnika. Czytanie poezji stało się bardziej powszechne w wiekach późniejszych, kiedy książka w postaci zwoju papirusowego stała się dostępna dla szerszego grona odbiorców. A i nawet wtedy czytanie polegało na swego rodzaju głośnej recytacji, a nie bezgłośnym, czysto wzrokowym przebieganiu wzrokiem po liniach tekstu. Ten drugi, dla nas dziś tak oczywisty sposób kontaktu z dziełem literackim, o czym dowiadujemy się chociażby z jednej z *Satyr* Horacego (*Sat.* I 3, 64-65), był zasadniczo odmienny od przyjętej praktyki, co więcej jeszcze w IV w. po Chr. budził wielkie zdziwienie, kiedy

---

<sup>14</sup> Zob. R. Turasiewicz, *Poetycka proza Gorgiasza*, w: *Studia nad stylami greckiej prozy artystycznej*, Polska Akademia Umiejętności Prace Komisji Filologii Klasycznej nr 33, Kraków 2005, 51.

nadal utrzymywała się jakże słuszna według mojej oceny szkoła czytania wszelkich pism, również tych prywatnych, na głos<sup>15</sup>.

Nie sposób zaprzeczyć ważności intelektualnego i wyobrażeniowego elementu w poezji, który pojawia się szczególnie silnie i wyraźnie, gdy jest ona odbierana w sposób dźwiękowy. Dotyczy to poezji tworzonej w każdym znanym języku naturalnym (nie wyłączając języków prymitywnych) i tworzonej w każdej epoce. Trzeba dołożyć wszelkich starań, aby dowiedzieć się jak najwięcej o założeniach poetyki tego okresu, który stanowi przedmiot badań, jak również celach programowych, jakie stawiali sobie sami artyści. Warto też dowiedzieć się możliwie dużo o sposobie rozumowania i odbierania pewnych zjawisk przez innych niż badani autorów, poznać opinie współczesnych i późniejszych krytyków, aby dowiedzieć się, jak na te wszystkie zabiegi artystyczne reagowali odbiorcy. Dopiero na takim tle i z uwzględnieniem współczesnej refleksji naukowej w zakresie teorii języka poetyckiego można lepiej zrozumieć ambicje twórców dzieł tamtych czasów, ich starania o jak największą dźwięczność tamtej poezji oraz, co jest nie mniej ważne, upodobania odbiorców, dla jakich poezja ta była tworzona.

Badając zjawiska pojawiające się w języku martwym od wieków, nie posiadającym już użytkowników uprawnionych do wyrażania wiążących opinii, nie mając podstaw do autorytarnych wypowiedzi na temat fonetyki, a jedynie przesłanki do zajmowania się historyczną fonologią, trudno jest uwolnić się od przykładania współczesnej miary do zagadnień z czasów minionych – to niejako narzuca się samo. Jak to celnie określił Jespersen<sup>16</sup>: „jesteśmy filologami oka a nie filologami ucha” (*eye-philologists not ear-philologists*), a właśnie ta *Ohrphilologie*, filologia ucha w dosłownym znaczeniu, termin w tym wypadku jak najbardziej uprawniony, w badaniu tekstów starożytnych jest o wiele bardziej potrzebna. W tych próbach i poszukiwaniach badawczych prowadzących do pewnych konkluzji, które z racji dystansu czasowego mogą być nieraz odległe od poglądów i zamierzeń autorów tamtych tekstów, nie jesteśmy jednakże zdani sami na siebie i nasze współczesne widzenie, czy też raczej słyszenie poezji, ponieważ starożytni gramatycy i krytycy literatury byli zainteresowani zagadnieniami stylu i dźwiękowej formy wypowiedzi, zarówno w poezji, jak też w prozie (głównie retorycznej). I choćby nawet niektóre

---

<sup>15</sup> Por. Św. Augustyn, *Wyznania* 6,3: zdziwienie św. Augustyna wywołuje obserwacja św. Ambrożego, który w wolnym czasie czytał przesuwając wzrok ponad kartą papieru, ale nie wydawał z siebie żadnego dźwięku: „*uox [eius] et lingua quiescebat*”.

<sup>16</sup> Por. O. Jespersen, *Language*, London 1922, 23.



z uwag antycznych krytyków i komentatorów były przesadzone lub pobrzmiewały dla nas nieco naiwnie, to jednak powinniśmy się z nimi poważnie liczyć i zawsze traktować jako cenną informację, rodzaj poetyki immanentnej tamtych czasów.

W pracy zajmę się kolejno: dziejami aliteracji w czasach starożytnych, wskazując przykłady występowania w najstarszych zachowanych tekstach pisanych, a następnie opierając się na teoretykach wymowy i świadectwach zawartych w ich tekstach. Obszerny fragment poświęcę dziejom badań nad instrumentacją dźwiękową w czasach nowożytnych i aktualnym stanem badań w tej dziedzinie na świecie i w Polsce, uwzględniając prace dotyczące zarówno dzieł starożytnych, jak również języka polskiego, dostrzegając, jak bardzo niewiele się powstało prac w dziedzinie języków klasycznych w polskim piśmiennictwie naukowym. Następnie przejdę do przedstawienia definicji wszelkich typów instrumentacji dźwiękowej pojawiających się w tej pracy, ze szczególnym uwzględnieniem terminu kluczowego jakim jest powtórzenie (*repetitio*), instrumentacja dźwiękowa oraz aliteracja (*sensu stricto* i *sensu largo*), przedstawię od dawna kontrowersyjną kwestię onomatopei i połączoną z nią równie dyskusyjną sprawę symbolizmu dźwiękowego, ponadto omówię funkcje instrumentacji dźwiękowej pełnione w tekstach oraz przedłożę moje metody pracy z tekstami i cele, jakie będę starała się osiągnąć przy pomocy metod matematyczno-statystycznych. W rozdziale trzecim, który stanowi dominantę pracy, zajmę się aliteracją *sensu largo*, a więc aliteracją w przyjętym przez mnie najszerszym rozumieniu tego terminu. Rozdział ten otworzy przegląd i analiza częstości aliterowanych głosek, możliwe efekty onomatopeiczne, zagadnienie rymu, a następnie omówię szczególne przypadki instrumentowania tekstu, jakimi są paronomazje, anagramy i gry słowne. Zajmę się ponadto aliteracją pod akcentem metrycznym, co związane jest ściśle z problematyczną dla zagadnień metryki łacińskiej kwestią przycisku akcentowego (*ictus*), przedstawię związki aliteracji z metrum heksametrycznym oraz miejsca nacechowane heksametru (klauzula i cezura), w których często grupowane są takie zjawiska jak homofonia sylabiczna oraz aliteracja typu kolizyjnego. Pracę zamkną wnioski końcowe, aneksy i zgromadzona bibliografia.

## 1.1 obecność aliteracji w zabytkach piśmiennictwa Greków i Rzymian

Pojęcie aliteracji jako takie nie było znane starożytnym. Odnotowuje ten fakt już w 1829 roku A. F. Naekius w swojej obszernej pracy *De alliteratione sermonis latini*<sup>17</sup>, w całości poświęconej zagadnieniu aliteracji licznie obecnej w komediach Plauta. Być może, jak pisze niemiecki badacz, było to zjawisko językowe tak częste, że „nie spostrzegano na co dzień tego, do czego i uszy już od dawna przywykły i usta”. Zastanawia się też, czy aliteracja występowała tak licznie (*copiose*) jedynie w języku ludzi wykształconych, szczególnie poetów, i została do języka powszechnego przez tychże pasjonatów języka wniesiona, czy proces ten miał przeciwny kierunek: obecna była w języku codziennym z dawien dawna i stąd przeniknęła do utworów literackich, ponieważ pisarze poważnie liczyli się ze swymi odbiorcami. Stwierdza dalej, że nie wykształciło się u Rzymian jedno ogólne pojęcie, obejmujące wszelkie z aliteracją związane zjawiska, a wyodrębniono jedynie kilka, przejmując grecką terminologię, ewentualnie dając okazjonalnie łacińskie tłumaczenie: *paronomasia* (*annominatio*), *paromoion*, *parechesis*, *homoeoteleuton*.

Odnajdujemy liczne dowody na to, że aliteracja była stosowana w praktyce od samych początków literatury pisanej, zarówno przez starożytnych Greków z Homerem na czele, jak i przez Rzymian, już od czasów pierwszego przedstawiciela poezji, Liwiusza Andronika, *nota bene* tłumacza Homerowej *Odysei*. W obydwu przypadkach zanim zjawisko aliteracji pojawiło się w tekstach spisanych, było obecne i używane dość powszechnie od dawna w języku mówionym. Niektórzy badacze wiążą aliterację z pierwotnymi formułami magicznymi, zaklęciami, ofiarami i wszelkiego rodzaju obrzędami o charakterze kultowo-religijnym. Taki pogląd reprezentowała Olga Freudenberg, wybitna rosyjska badaczka zajmująca się semantyką języków klasycznych. Uznała ona, że terminy teorii wiersza i mowy prozatorskiej (jak stopa: grec. *pous* lub łac. *pes*, *kolon* - oznaczający dosł. nogę, czy sam wyraz *stichos* – od czas. *steicho* – stąpać, kroczyć) są rudymentami wyobrażeń związanych z bardzo dawnymi obrzędami, pierwszymi widowiskami rytmiczno-kinetycznymi, których najstarszą formę stanowią akty chodzenia. W sposób szczególny wyrażały je procesje wędrujące w koło i korowody, których sens to oddanie poprzez ruch, a dokładnie: chodzenie, codziennej wędrówki słońca po niebie i pod ziemią, tego momentu, gdy jest ono

---

<sup>17</sup> Por. A. F. Naekius, *De alliteratione sermonis latini*, „Rheinisches Museum” 3, 1829, 326.

widoczne i daje życiodajne światło oraz czasu, gdy go nie ma i zapada noc. Wszystko to, pisała Freudenberg, było utożsamieniem z rytmem<sup>18</sup>. Rytm był tak samo istotny dla wiersza, jak dla mowy prozatorskiej, o której określeniu greckim nie omieszczała wspomnieć badaczka: *pedzos logos* – piesze słowo, podobnie jak przypomnieć semantykę ważnego dla prozy słowa oznaczającego frazę: *period* – grec. *periodos*, a więc obchodzenie wokoło. Dalej pisze Freudenberg: „Semantyka tych terminów podpowiada, że to coś, co w przyszłości stanie się z wierszem i poezją, ma archaiczne w zaraniu ludzkich dziejów pochodzenie i zawdzięcza swe narodziny szczególnemu rozumieniu świata. Jest ono starsze od magii, starsze nawet od religii. Nie powstało bynajmniej w celu czerpania przyjemności z eufonii, funkcjonowało w obiegu produkcyjnym, którego nieodłączną, jak najkonieczniejszą i jak najpoważniejszą część stanowiło.” I dochodząc do sedna interesującego nas zagadnienia pisze: „(...) strukturalny kościec frazy to nadal wyobrażenie rytmiczno-kinetycznej formy koła, a więc *period*: jego człon, kolon, wiąże się wewnętrznym rymem z antykolonem, rymem, który stanowi najdawniejszą formę tożsamości semantycznej, pojmowanej w postaci tożsamości dźwiękowej (aliteracji – to pierwsza próba takiego rodzaju, w której osiągnięta zostaje tożsamość dźwiękowa na razie tylko poszczególnych fonemów).<sup>19</sup>” Tak więc w przekonaniu rosyjskiej uczoney aliteracja to pierwsza, bardzo pierwotna, ale już udana, próba osiągnięcia tożsamości dźwiękowej na podstawowym poziomie, podjęta w celu uzyskania tożsamości semantycznej, którą pojmowano jako tożsamość dźwiękową. Przyjmując taką opcję można by już w tym momencie rozpocząć przedstawianie długiej i z tego jednego tylko powodu ciekawej i wartej zbadania historii symbolizmu dźwiękowego, jakże silnie sprzężonego z ludzką psychiką. Przez całe wieki ludzie odczuwali i nadal odczuwają istotny związek głosek i całych ich zestrojów z oznaczanymi przez nie desygnatami, dopatrując się w przyczynach naturalnych walorów brzmieniowych takich a nie innych skojarzeń z pewnymi wyrazami. Kwestią symbolizmu dźwiękowego zajmę się w innym miejscu.

Jak już zostało wyżej powiedziane, aliteracja jest często obecna w świadectwach związanych z kręgami magiczno-religijnymi. Formuły rozpoczynające się od tych samych głosek zyskiwały rangę wyjątkową, rangę języka boskiego, innego niż język zwykłych śmiertelników, w którym różne jakości brzmieniowe poszczególnych głosek były w znacznym stopniu wymieszane i nie przyciągały uwagi słuchającego w takim

---

<sup>18</sup> Por. O. Freudenberg, *Realizacje światopoglądu pierwotnego. Formy rytmiczno-słowne*, w: *Semantyka kultury*, Kraków 2005, 189.

<sup>19</sup> Por. O. Freudenberg, *Op. Cit.*, 192.

stopniu, jak rozpoczynanie każdego kolejnego wyrazu, choćby tylko w odniesieniu do krótkiego szeregu, od tej samej głoski. O istotnym dla tych zabiegów walorze mnemotechnicznym rozpisywać się nie potrzeba, gdyż jest sprawą jasną, jak dalece ułatwiało to zapamiętywanie długich formuł<sup>20</sup>. I choć niewiele mamy wiadomości z tamtych czasów, gdyż o zjawiskach określanych dzisiaj mianem instrumentacji dźwiękowej, których podstawowym zjawiskiem jest aliteracja, pisano rzadko i nie za wiele, to jednak zachowały się i na ten temat opinie teoretyków literatury (głównie retorycznej) oraz gramatyków.

Jest sprawą oczywistą, że gramatycy byli świadomi istnienia aliteracji jako chwytu retorycznego, jednego z wielu retorycznych środków wyrazu. A ponieważ sztuka wymowy cieszyła się od dawien dawna ogromnym poważaniem i zainteresowaniem, ze względu na piękno rytmiki i wysłowienia, a do tego jeszcze znaczący wymiar praktyczny, z biegiem czasu gramatycy i krytycy literatury antycznej znaleźli na określenie zjawisk z zakresu powtórzeń dźwiękowych nazwę i to nawet nie jedną: *parhomoeon*, *homoeoteleuton*, a nieraz opisywali je pod kątem pozytywnych lub negatywnych skojarzeń po prostu jako dobrze lub źle brzmiące elementy: *euphonor* albo *cacemphaton*.

Należy w tym miejscu wspomnieć o tym, że na gruncie języka greckiego aliteracja jako taka, a w szczególności inicjalna, nie odgrywała tak istotnej roli jak w języku łacińskim. O ile zjawisko aliteracji dzisiaj uznaje się za fakt natury uniwersalnej, obecny w wielu językach, choć nie wszędzie mający równą estymę, a w odniesieniu do języka łacińskiego już dość dawno temu uznane w nauce jako proces niemalże dla niego naturalny, o tyle jego obecność w poezji greckiej była wielokrotnie poddawana w wątpliwość. Jean Marouzeau, wybitny francuski znawca stylistyki łacińskiej i zagadnień instrumentacji dźwiękowej, w obszernym dziele zatytułowanym *Traite de stylistique latine*, w jednym z pierwszych rozdziałów przytacza opinię Heinricha Dielsa, niemieckiego dziewiętnastowiecznego badacza literatury, że „aliteracja jest bardziej łacińska niż grecka”<sup>21</sup>. Użyte przez niego słowo „bardziej” nie odmawia więc aliteracji prawa do zaistnienia w języku starożytnych Greków, a jedynie zaznacza mniejszą jego frekwencję występowania na tym gruncie i być może inny, mniej widoczny sposób istnienia w dziełach greckich (nie tyle

---

<sup>20</sup> Obecnie przykuwanie uwagi słuchacza ma najczęściej miejsce w reklamie, obliczonej na efekt szybkiego i trwałego zapamiętania, chętnie wykorzystującej zalety aliteracji w rozmaitych jej odmianach, głównie gry słownej i paronomazji, ale również inicjalnej, jak np.: „today tomorrow toyota”.

<sup>21</sup> Por. J. Marouzeau, *Traite de stylistique latine*, Paris 1946, 46.

słyszalny, ile dla większości tylko i wyłącznie widoczny). A jednak to krótkie, nie poparte niestety dłuższym i bardziej precyzyjnym wywodem sformułowanie Dielsa wielu uczonych zinterpretowało w czasach późniejszych nieco inaczej, twierdząc, że trudno mówić w ogóle o istnieniu aliteracji w języku greckim, czego dowodem może być napisany w 1958 roku artykuł Ilone Opelt<sup>22</sup> pod wiele mówiącym, bo zakończonym znakiem zapytania, tytułem *Alliteration im Griechischen?*

Aliteracja w literaturze greckiej była również obecna, ale nie zawsze manifestowała się na początku słowa, występowała ona bowiem znacznie częściej wewnątrz wyrazu (co dziś przez część badaczy określane jest nie tyle jako aliteracja, ile instrumentacja dźwiękowa), z tego właśnie względu poezja Homera, odznaczająca się wielką dźwięcznością wiersza, uznawana była przez wszystkich bez wyjątku antycznych krytyków za niedościgniony wzór. Dzięki dużym nagromadzeniom tych samych lub podobnych głosek na małej przestrzeni jednego lub kilku najbliższych wersów, co zauważono już bardzo wcześnie, osiągał on doskonałe efekty brzmieniowe, o charakterze głównie onomatopeicznym. Nie była to – rzecz warta podkreślenia – typowo inicjalna aliteracja, ale wewnątrzwyrazowa, wspomagana dodatkowo przez akcent muzyczny i wpływająca bardzo sugestystycznie na słuchacza, bo, jak wiadomo, odbiór słuchowy, a nie wzrokowy był sprawą decydującą.

Taka „typologia” zjawiska aliteracji w obydwu językach mogła wynikać z różnic w rodzajach akcentów w nich istniejących. Język grecki posiadał poza iloczasem, obowiązującym również w łacinie, wyraźny akcent muzyczny, a dokładniej trzy jego odmiany: *acutus*, *gravis*, *circumflexus*, a różnica w akcencie powodowała zmianę wysokości tonu sylaby akcentowanej. Język łaciński z kolei miał akcent typowo dynamiczny<sup>23</sup>, a więc sylaba akcentowana była wymawiana silniej, głośniej. Najprawdopodobniej, choć co do tego nie ma ostatecznej zgody w nauce, na samym początku rozwoju historycznego język łaciński miał akcent o charakterze inicjalnym<sup>24</sup>, stąd pozycja nagłosowej sylaby w wyrazie była silniejsza od pozostałych. Dlatego też bardziej zwracało uwagę rzymskiego słuchacza to, co się właśnie w tym miejscu wyrazu działo i nie inaczej było w czasach późniejszych, pomimo tego, że pozycja akcentu ustabilizowała się na drugiej, względnie trzeciej sylabie od końca.

---

<sup>22</sup> I. Opelt, *Alliteration im Griechischen? Untersuchungen zur Dichtersprache des Nonnos von Panopolis*, „Glotta” 1958, 37, 205-219.

<sup>23</sup> Długo nie było co do tego zgodności w nauce, grupa francuskich uczonych, głównie zaś J. Vendryes w pracy *Langage*, Paris 1912 (wyd. polskie *Język*, Warszawa 1956), utrzymywała, że akcent w łacinie miał charakter muzyczny, podobnie jak w języku greckim. Problem ten omówię krótko w rozdziale 3.

<sup>24</sup> Por. S. Allen, *Accent and Rhythm*, Cambridge 1973, 171.

Ale wróćmy do tekstów najstarszych. Literatura grecka, którą otwierają od razu dwa największe jej arcydzieła, *Iliada* i *Odyseja*, już w tych tekstach uznawanych słusznie za majstersztyk dźwięczności, dostarcza doskonałego materiału badawczego dla potrzeb analizowania zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej. Wiadomo z licznych świadectw, że od dawien dawna poezja Homera wzbudzała u starożytnych Greków, ale i wykształconych na greckich oryginałach Rzymian, wielki podziw, a jego sztuka poetycka powszechnie była oceniana jako sztuka najwyższej próby. Doceniano szczególnie to, że Homer potrafił bardzo zręcznie posługiwać się dźwiękiem dla celów ekspresji, jego „malowanie dźwiękiem”, urzekanie słuchacza melodyjnością płynącej opowieści, a także wykorzystanie instrumentacji dźwiękowej dla celów dźwiękonaśladowstwa, dało mu w dziele Dionizjusza z Halikarnasu zaszczytny przydomek najbogatszego w dźwięki pośród wszystkich poetów (*polyphnotatos hapanton poieton*). Przykładów można by przytoczyć mnóstwo, ale jako że niestety nie ma tu miejsca dla większej ich liczby, jak sądzę i dwa będą dość wymowne i pogładowe, dające możliwość zaobserwowania zarówno aliteracji inicjalnej, jak również wpadającej w ucho instrumentacji wersu przy pomocy samogłoski „a”, która w sześciu wyrazach gramatycznych w. 116 XXIII księgi *Odysei* pojawia się aż 11 razy:

*Od. XVII 321: ouket epeith' ethelousin enaisima ergadzesthai*

*Od. XXIII 116: polla d'apanta katanta paranta te dochmia t'elthon*

Obszerniejsze studium instrumentacji dźwiękowej u Homera znaleźć można w ciekawej pracy Davida W. Packarda *Sound-Patterns in Homer*<sup>25</sup>.

Również u Hezjoda obserwujemy poza aliteracją wewnątrzwyrazową nieraz bardzo wyraźnie i silnie zarysowaną aliterację inicjalną. Tworzą ją albo dwa różne wyrazy albo te same, tyle że w zmienionej formie gramatycznej (poliptoton), jak na przykład w tym wersie z *Pracy i dni*:

*(Erga 25) kai kerameus keramei kotei kai tektoni tekton*

Z początku aliteracja zarówno w grece jak i w łacinie była stosunkowo prostym i łatwym do zastosowania ozdobnikiem, dodającym ekspresji wypowiedzi, częstokroć połączonym z efektami dźwiękonaśladowczymi. Z czasem zaczęto jej używać coraz chętniej i całkowicie świadomie w celu nadania szczególnego charakteru wypowiedzi,

<sup>25</sup> Zob. D. W. Packard, *Sound-Patterns in Homer*, TAPhA 104, 1974, 239-260.

nawet w tekstach krótkich inskrypcji nagrobnych. Z tego najstarszego okresu mamy świadectwa w postaci krótkich wzmianek zachowanych przy różnych okazjach w dziełach wielu autorów greckich i rzymskich oraz wspomniane inskrypcje przechowane w zbiorze *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Inskrypcje to głównie krótkie teksty o charakterze religijnym i urzędowym oraz napisy nagrobne (epitafia).

Wśród zabytków o charakterze urzędowym jednymi z najstarszych są teksty wyroczni, które oprócz wierszowanej, metrycznej formy (najczęściej jamb, heksametr lub na gruncie najstarszych zabytków łacińskich wiersz saturnijski), zawierały często aliterację inicjalną jako wzmocnienie funkcji przekazu. Aliteracja nadawała wiadomości rangę oficjalnego komunikatu wystosowanego ze świata bogów dla ludzi, który dzięki jej zastosowaniu zyskiwał formę wyjątkową, o charakterze ponadnaturalnym. Znana była w świecie greckim wyrocznia Bakisa<sup>26</sup>, przekazana przez ojca historiografii, Herodota<sup>27</sup>, a nasycona aliteracjami:

**Dia Dike** sthessei **krateron Koron**, **Hybrios hyion**  
**Deinon maimoonta**, **dokeuont' ana panta piesthai**.  
**Chalkos gar chalko** symmiksetai, haimati d'Ares  
**Ponton phoiniksei**. Tot' **eleutheron Hellados emar**  
**europa Kronides** epagei kai potnia Nike.

Przykładem tekstu rzymskiej wyroczni może być ta, którą podaje za tekstem Enniusza, *Annales*, Cyцерon w dziele *De divinatione* (I, 42):

Apollo **puerum Primus Priamo** qui foret  
Postylla natus **temptaret tollere**,  
Eum esse exitium **Troiae, pestem Pergamo**.

Aliteracja ogromnie ułatwiała zapamiętanie rozmaitych formuł (urzędowych, prawnych, kultowych) oraz powiedzeń i przysłów, które ze względu na swe znaczenie edukacyjne, kulturowe i normatywne miały być w miarę łatwo i na trwałe zapamiętane. Przykładowe zachowane formuły:

---

<sup>26</sup> W tym miejscu wypada jednak wspomnieć, że nie można mieć całkowitej pewności co do autentyczności wszystkich zachowanych tekstów wyroczni.

<sup>27</sup> Zob. Herodot, *Dzieje*, VIII, 77.

*donum datum donatumque dedicatumque* (CIL I 603,7)  
*manu mancipio, fides fiducia, lance et licio, locum lautia locare*  
(CIL I 203, 8).

Z licznych przysłów, z których wiele obecnych jest do dnia dzisiejszego w językach romańskich i w języku polskim również, choć nieraz w wersji zmienionej, można wspomnieć: **viua voce, pennis propriis, fortes fortuna** (adiuvat), **ad rastros res redit**, **vicinia vitia virtutibus, mensae maio malae nubent**<sup>28</sup>. W języku greckim podobnie jedne były metryczne, ujęte w tzw. gnomy w trymetrach jambicznych: *Kakon pherousi karpon hoi kakoi filoi*, a inne nie: *hygies psyche en hygiei somati*.

Świadectwem żywych jeszcze w czasach Cezara tendencji do stosowania aliteracji poza poezją może być fragment inskrypcji nagrobnej pochodzącej właśnie z tych czasów, znalezionej w pobliżu rzeki Liri, a zachowanej w największym zbiorze inskrypcji łacińskich pod oznaczeniem CIL II 3476: w. 1: *vixit probus probis probat(us)*

Spotykamy także aliterację inicjalną w gnomach i przysłowiach greckich, zarówno wyrażonych w miarach wierszowych, jak też niemetrycznych. W obydwu przypadkach aliteracja była wzmocnieniem komunikatu i swego rodzaju metodą mnemotechniczną. Dla przykładu podajmy kilka greckich powiedzeń niemetrycznych:

agathoi d'aridakryes andres  
kakou korakos kakon oon  
me moi meli mete melissas

W następnej kolejności do tekstów o charakterze religijnym należały inwokacje do bóstw oraz związane z nimi znane już od czasów Homera „utarte” często kilkuwyrazowe epitety przynależne poszczególnym bogom, np.: *anaks Apollon, Dione dia theaon, Artemis agrotete, Aides*<sup>29</sup> *ameilichos ed' adamastos* oraz wiele innych.

Z rzymskich modlitw i wezwań do bogów, mających bardzo dawną formę tzw. *incantamenta*, a więc rozmaitego rodzaju zamawiań, magiczno-religijnych formułek, o budowie nie tyle wiersza, ile prozy rytmicznej, przy użyciu których zwracano się do

<sup>28</sup> Por. praca P. Rasi, *De alliteratione quae in proverbii et sententiis vel locutionibus Latinis popularibus obvia*, w: *Miscellanea...* Stampini, Torino-Genova 1921, 177 sq.

<sup>29</sup> Zaprezentowana tu pisownia, a właściwie transkrypcja fonetyczna imienia greckiego boga Hadesa: *Aides*, uwzględnia w zapisie znak *iota adscriptum*, nieodzowny w samogłoskowym nagłosie wyrazu, gdy rozpoczynał się on wielką literą, ale pozbawiony statusu dyftongu, dając w wymowie dźwięk „a”.



bogów z nabożnym szacunkiem, prosząc o urodzaj i zdrowie dla rodziny (co najczęściej była rolą ojca rodziny, *pater familias*.) Warto tu wspomnieć wersy zachowane w najstarszym dziele prozy łacińskiej *De agricultura* (fragm.. 141) autorstwa Katona Starszego, którym rytmiکی przydają użyte aliteracje i parzyste wyliczenia słów, w odniesieniu do których stwierdza P. Lejay<sup>30</sup>, że były wręcz „obowiązkowymi elementami starego italskiego *carmen*”:

uti tu morbos visos invisosque  
viduertatem vastitudinemque  
uti tu fruges frumenta vineta virgultaque  
grandire beneque evenire siris,  
sirīs, **p**astores **p**ecuaque salva servassis

Znana jest też często pojawiająca się w łacińskich tekstach formuła: *quod felix faustum fortunatumque siet*, o randze oficjalnej formuły państwowej, z silnie zarysowaną trzykrotną aliteracją głoski *f*.

Całe sekwencje wyrazów aliterowanych można obserwować w napisach nagrobnych. Przykładem takiego epitafu może być bardzo znany czterowiersz, przypisywany pierwszemu rzymskiemu poecie, Newiuszowi:

Immortales **m**ortales si foret **f**as flere  
Flerent diuāe Camenae Naeuium **p**oetam,  
Itaque **p**ostquam Orcko traditus thesauro  
Obliti sunt Romae loquier **l**ingua **L**atina.

W najstarszej poezji łacińskiej aliteracja typu inicjalnego była bardzo częsta i stanowiła jeden z elementów organizujących wiersz, stanowiąc podporę dla rytmu. Z kolei *homoeoteleuton*, odmiana aliteracji typu wygłosowego, dzisiaj przez część badaczy określanego mianem rymu, również obecna w dawnych łacińskich *carmīna*, była tą strukturą metryczną, która, jak się wydaje, na terenach italskich poprzedzała historycznie pojawienie się metrów greckich.<sup>31</sup> Śledząc zachowane fragmenty

---

<sup>30</sup> Por. P. Lejay, *Histoire de la littérature latine. Des origines à Plaute*, Paris 1925, 145.

<sup>31</sup> Takie twierdzenie autorstwa wybitnego niemieckiego badacza K. Polheima, zawarte w jego głównym dziele *Lateinische Reimprosa*, Berlin 1925, przekazuje A. Ronconi w artykule *Allitterazione e ritmo*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 15, 1938, 297.

z Newiusza, Enniusza oraz komedie Plauta można łatwo zaobserwować, że ulubionym miejscem dla występowania aliteracji typu inicjalnego jest zakończenie wersu. Niezależnie od tego czy był to jeszcze wiersz saturnijski, czy już heksametr, klauzula pozostała na długo miejscem nacechowanym w wersie tak samo, jak od zawsze nacechowana była w łacinie sylaba nagłosowa w wyrazie.

Fantastyczny popis umiejętności aliteracyjnych dał poeta Newiusz w zachowanym fragmencie komedii *Tarentilla*, gdzie na szczególną uwagę zasługują aliteracje samogłoski „a” (zwłaszcza słysząc to wyraźnie w wersie drugim: 10-krotne powtórzenie). Warto przy tej okazji zaznaczyć, że aliteracje samogłoskowe są rzadsze od spółgłoskowych tak w grece, jak i w łacinie:

Quase in choro ludens **datatim dat se (se)** et communem facit

Alii **adnutat**, alii **adnictat**, alium **amat**, alium **tenet**.

Alibi manus est occupata, alii **percellit pedem**;

Anulum **dat alii spectandum**, a labris **alium inuocat**,

Cum **alio cantat attamen alii suo dat digito litteras**.<sup>32</sup>

Festus (historyk rzymski z IV w. po Chr.) podaje z kolei inny cytat z Newiusza, absolutnie wyjątkowy, ponieważ niezmiernie rzadko zdarza się, aby wszystkie wyrazy w obrębie jednego wersu rozpoczynała ta sama głoska, w tym przypadku miękkie i zawsze uznawane za przyjemne dla ucha „l”, które zarówno w języku greckim jak łacińskim od dawien dawna kojarzone było z mówieniem (*laleo, lalia, lego, logos, lingua, loqui*):

**Libera lingua loquemur ludis Liberalibus**<sup>33</sup>

Nie można tu pominąć kilku sławnych fragmentów, jakie przetrwały z epopei Enniusza, *Annales*, cytowanych wielokrotnie zwłaszcza przez gramatyków z okresu cesarstwa (Serwiusz, Donat), którzy w obfitości form aliterujących w tym poemacie widzieli przejaw złego smaku i absolutnie nie polecali naśladowania takich wzorów, przyznając jednocześnie, że w czasach Enniusza i jego następców, głównie w epoce Wergiliusza, takie zabiegi bardzo się Rzymianom podobały. Zjawisko to widać w zachowanych passusach z Newiusza, jest go mnóstwo u Plauta, zauważalne jest

<sup>32</sup> Fragm. II Ribbeck, w: *Comicorum Romanorum Praeter Plautum et Terentium Fragmenta = Scenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, rec. O. Ribbeck, Leipzig 1873. Hildsheim 1962 (popr.), 6-35.

<sup>33</sup> Inc. Fab. Fragm. V Ribbeck (ut supra).

u Lucyliusza, Terencjusza, Pakuwiusza i Akcjusza. Wreszcie jest obecne u Lukrecjusza. A informację o tym, że aliteracja się Rzymianom autentycznie podobała, posiadamy chociażby od gramatyka Serwiusza (IV w po Chr.), krytycznie komentującego Wergiliuszową *Eneidę*: III 183: „**casus Cassandra canebat**”: *‘Haec compositio iam vitiosa est, quae maioribus placuit, ut ‘Anchisen agnovit amicum’ [En. III 82], za to dalej wyraził się nieco łagodniej i z pewnym uznaniem dla dźwiękonaśladowczych umiejętności epika: ‘sale saxa sonabant’, bene imitatus est mari stridorem’ [Aen. V 866]. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Wergiliusz, ale i Lukrecjusz, obaj hołdujący tradycji, w dużym stopniu wzorowali się na poemacie Enniusza, chętnie wyzyskiwali te same środki ekspresji, co ich wielki poprzednik. Z rzadka jednak doprowadzając do takich uderzających ucho efektów, jak często cytowane i komentowane ze względu na słyszalną foniczną monotonię, określaną nieraz mianem przesady, sławne wersy Enniusza<sup>34</sup>:*

109: O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti

140: At tuba terribili sonitu tarantara dixit

359: Nec cum capta capi nec cum combusta cremari

621: Machina multa minax minitatur maxima muris

Mnóstwo aliteracji inicjalnych i silnie instrumentowanych spółgłoskami całych fragmentów znajdujemy w komediach Plauta<sup>35</sup>, który wykorzystywał aliterację i instrumentację głoskową, aby osiągnąć efekt komiczny. Ciekawy przykład daje on w prologu do komedii *Truculentus*, próbą naśladowania nieśmiałej przemowy, wręcz jękającego się poety, proszącego tłum widzów o życzliwość i przychylne przyjęcie sztuki: „*Perparvam partem postulat Plautus*”. Dzięki aliteracji osiągał też świetne efekty naśladowując mowę dnia codziennego prostych ludzi, zwłaszcza jeżeli zawierała jakieś błędy wymowy, niezależnie od tego, czy był to mieszkaniec Italii czy przybysz z innych regionów. Plaut wyzyskiwał aliterację również dla celów parodii znanych wątków literackich, cytatów, wypowiedzi znanych postaci i tu dla ilustracji fragment z *Pseudolosa* (709), przeróbka udatnie parodiująca wspomniany już wyżej fragment Enniusza:

Io te, te, turanne, te, te ego, qui imperitus, Pseudolo

<sup>34</sup> Numeracja fragmentów według edycji J. Vahlana *Ennianae Poiesis Reliquiae*, Leipzig 1928.

<sup>35</sup> Bogate studium aliteracji u Plauta przedstawił wspomniany już wcześniej A. F. Naekius w pracy *De alliteratione sermonis latini*, zamieszczonej w „Rheinisches Museum” III, 1829, 324-418.

Przykłady aliteracji w najstarszych zabytkach poezji, dramatu i prozy łacińskiej można by mnożyć. Wśród dzieł greckich też da się wskazać niemało, choć nie był to dla greki proces tak naturalny i artystycznie świadomy, jak w języku starożytnych Rzymian, co potwierdza twórczość Enniusza, wielka szkoda, że zachowana jedynie we fragmentach, ale wiadomo, że o wielkiej sile oddziaływania i mająca znaczny wpływ na epicką twórczość poetów epok późniejszych: Lukrecjusza i Wergiliusza. Owidiusza dotyczy to w nieco mniejszym stopniu, ponieważ jako elegik sympatyzujący z neoterykami poszukiwał własnych środków wyrazu.

Aliteracja była obecna także w prozie, była i do chwili obecnej jest sprawą o wiele bardziej złożoną niż w poezji, dlatego też nie sposób zajmować się tą kwestią, nie narażając się na natychmiastową krytykę o zbytnią subiektywność osądu. Wiele można by tu przytoczyć fragmentów dzieł Neposa, Cyserona, Kwintyliana, jak również pisarzy z epoki cesarstwa i autorów chrześcijańskich, ale nie zawsze można mieć pewność, że w danym fragmencie aliteracyjny układ słów był zamierzony przez autora i jako taki stanowił element konstytutywny organizacji wypowiedzi, o nachyleniu najczęściej onomatopeicznym. Aby nie być gołosłowną, przytoczę tu znany fragment z żywotu Temistoklesa (10,4): „*illum ait **M**agnesiae **m**orbo **m**ortuum **n**eque **n**egat fuisse famam sua sponte sumpsisse*”, w którym szczególnie silnie oddziałują pogłębione aliteracje obejmujące całe sylaby: **morbo** i **mortuum**, **neque** i **negat**, albo też fragment z *Hannibala*, opisujący ostatnie chwile wodza kartagińskiego, a dokładniej moment zażywania trucizny, wysypywanej (lub wręcz wysysanej) ze specjalnie skonstruowanego na tę okazję pierścienia, a opisany sugestywnie dzięki zastosowaniu głoski „s”: „*venenum quod semper secum habebat sumpsit*” (13, 3).

Aliterację typu inicjalnego obserwujemy w zachowanych powiedzeniach znanych osób. Katon Starszy zasłynął swą niezmienną na temat Kartaginy opinią, powtarzaną konsekwentnie na koniec każdego wystąpienia w senacie, nie dość, że zawsze głośno i wyraźnie, to jeszcze dzięki zastosowaniu aliteracji inicjalnej w sposób bardzo ekspresywny: „*Ceterum censeo Carthaginem delendam esse*”. A wielki Gajusz Juliusz Cezar blisko dwa stulecia później po zwycięskiej bitwie wypowiedział słynne: „*Veni vidi vici*”, podkreślając wyraźną, trzykrotną aliteracją swój wielki sukces i wzmacniając w ten sposób swoją wypowiedź.

## 1.2 starożytni autorzy i krytycy literatury o eufonii w prozie i poezji

Ponieważ stylistyka grecka, a za nią również łacińska, czerpiąca wzorce wprost z traktatów aleksandryjskich, od samych początków silnie była powiązana z retoryką, najwięcej informacji i wskazówek dotyczących instrumentacji dźwiękowej, czy też, jak wtedy to określano, harmonii głoskowej, znajdujemy w greckich traktatach o stylu czy też raczej rodzajach stylu retorycznego. Zarówno w Grecji jak i w Rzymie mowa publiczna w znaczeniu wystąpienia politycznego lub sądowego, odgrywała bardzo istotną rolę w życiu umysłowym społeczności. Umiejętność wpływania na słuchaczy, grania na ich emocjach i uczuciach, wzbudzania jednych, a tłumienia innych przy pomocy określonego doboru słów i repertuaru chwytów retorycznych, wzmocnionych dodatkowo odpowiednią modulacją głosu, była wysoko ceniona i ze wszech miar pożądana. Dlatego też stosunkowo wcześniej pojawiają się wzmianki, a z czasem również całe traktaty poruszające tę tematykę. Poza tym już sama ustna realizacja mowy lub głośne recytowanie tak ważnych dla starożytnych Greków i Rzymian utworów poetyckich, pełnych dramatyzmu, patosu i mądrości życiowych, w których pomieszczone były istotne dla nich treści, w pewnym sensie narzucało odbiorcy, w stopniu o wiele wyższym niż współczesne typowo ciche czytanie, brzmieniową stronę wypowiedzi.

Już u jednego z najstarszych jońskich filozofów przyrody, Demokryta z Abdery, moglibyśmy poczytać o poezji, poprawności językowej oraz *O pięknie słów* i *O miłych dla ucha i niemiłych głoskach*. Moglibyśmy to uczynić, gdyby tylko zachowało się do naszych czasów cokolwiek poza samymi tytułami tych rozpraw wspomnianych przez Diogenesa Laertiosa w jego *Żywotach i poglądach słynnych filozofów*. A nie był on pierwszym, którego te zagadnienia interesowały. Wiadomo chociażby z dialogów Platona, że Heraklit (ok. 500 r. przed Chr.) wysunął tezę o identyczności rozumu jako całości z całością struktury języka, dowodząc, że wszelkie językowe zjawiska, wywodzą się wprost z natury i stając się pierwszym głosicielem teorii o naturalnym pochodzeniu języka<sup>36</sup> – *physei*. W pewnej mierze to wywołało długotrwałe spory filozofów i gramatyków greckich o pochodzenie i funkcjonowanie języka, o czym będzie mowa w rozdziale drugim.

---

<sup>36</sup> Nie jest to jednak oczywiste, zob. chociażby argumenty zaprezentowane przez Z. Dankę w artykule *Starożytni o powstaniu mowy ludzkiej*, „Meander” 41, 6, 1986, 230-1.

O konkretnych zastosowaniach figur słownych, nie tyle w teorii, ile w praktyce, mówić można zasadniczo od czasów jednego z najwybitniejszych greckich sofistów, Gorgiasza z Leontinoj (ok. 480 – ok. 385 przed Chr.). Pragnął on stworzyć taką prozę, która mogłaby pięknnością wysłowienia rywalizować z poezją. Stworzył zupełnie nowy styl wymowy, nieznany do tamtego czasu na gruncie attyckim i zachwycił nim słuchaczy. Wiemy od Cyserona o jego niezwykłym sposobie wyrażania się, o tym, że przypisywał Gorgiaszowi wprowadzenie takich figur jak *parisa*, *paromoia*, a także antyteza (*Orator* 175 i 165). Potwierdza to również Dionizjusz z Halikarnasu (*De Demosthene* 5,25) oraz Kwintyliusz (*Inst. orat.* IX, 3, 74). Gorgiasz wyznając wiarę we wszechpotęgę słowa, które jest w stanie oczarować człowieka do tego stopnia, że uwierzy w to, co podane w zwykły sposób, jako stwierdzenie lub przekaz czysto informacyjny, bez użycia środków artystycznego wyrazu, nigdy by zapewne nie uwierzył. Tak stworzył swoją słynną teorię *apate* – zwodzenia i iluzji mowy, opisał ją w podręczniku *Techne rhetorike*, który niestety nie dochował się do naszych czasów. Starał się osiągać poetycki poziom wysłowienia wykorzystując w swoich mowach wyrażenia rzadkie i niezwykle, wplatając w teksty liczne aliteracje, asonanse i wyszukane metafory. Podkreślał wagę elementu muzykalności i rytmiczności wymowy, wplatając w zakończenia precyzyjnie pod względem rytmiki zbudowanych kolonów i antykolonów, rymy (nazywane *ta homoeoteleuta*). Zapoczątkował w retoryce kierunek azjański, bogaty we wszelkiego rodzaju słowne upiększenia, kontynuowany przez retorykę hellenistyczną i obecny jeszcze w czasach cesarstwa rzymskiego.

Pogląd przeciwny do gorgiańskiej „rozputy słownej” – jak to zostało później skomentowane przez chociażby Dionizjusza z Halikarnasu (*De Lysia* 3) czy Pseudo-Longinosa (*Peri hypsous* III, 2), reprezentował jego uczeń, Izokrates (IV w. przed Chr.). Oszczędny w stylu, dążący do prostoty i zwięzłości wypowiedzi, stał się wzorcem dla attycystów, z którymi zdawał się sympatyzować w późniejszym czasie Cyseron, największy rzymski mówca, mający niemało do powiedzenia na temat eufonii i kakofonii, o czym będzie mowa nieco później. W zakresie harmonii głoskowej Izokrates zaproponował szeroko rozpowszechnioną w czasach późniejszych zasadę unikania rozziwu (*hiatus*), czyli zbiegu dwóch samogłosek w sytuacji, kiedy jedna kończyła wyraz poprzedzający, a druga rozpoczynała następny.

W międzypokoleniowy dyskurs o wartościach eufonicznych bądź kakofonicznych głosek włączył się też filozof wszech czasów Platon, ale dość oszczędnie, ponieważ sam usunął naukę retoryki i retorów ze swego idealnego *Państwa*. Uznał bowiem, że

mamienie umysłów ludzkich za pomocą pięknych słów i przerabianie tym sposobem rzeczy brzydkich w piękne, przekonywanie do słuszności poglądów niesłusznych tylko za pomocą doboru słów i dźwięków, nie powinno mieć miejsca. Zaledwie dotknął on tematu harmonii głoskowej i fonetyki symbolicznej w jednym z fragmentów *Kratylosa*<sup>37</sup>, uważanego pomimo to za pierwsze w dziejach poważniejsze dzieło językoznawcze<sup>38</sup>. W usta rozmówców włożył rozważania głównie nad tym, czy istnieje powiązanie między znaczeniem słowa a jego dźwiękiem i czy język jest wynikiem konwencji, międzyludzkiej umowy, a więc *thesei* – jak uważał Demokryt, czy też raczej pochodzi wprost z natury, *physei* – jak twierdził z kolei Heraklit. Przytacza kilka przykładów słów o podobnym brzmieniu i próbuje wyprowadzić jakąś etymologię, nieraz zabawną. W końcu sugeruje, że słowo jest instrumentem służącym rozróżnianiu elementów rzeczywistości (*mimema phone*), stanowiąc głosową imitację, wokalną reprezentację obiektu, do którego się odnosi. A ponadto daje również krótki przegląd wybranych głosek, opisując ich cechy artykulacyjne i możliwe z nimi powstające skojarzenia: *omega* może wyrażać wielkość, *eta* – długość, *ro* – ruch, ponieważ język porusza się szybko podczas produkowania tego dźwięku, głoski *tau* i *delta* wyrażają uderzenie i zatrzymywanie, gdyż nacisk języka jest stosunkowo silny podczas ich wymawiania. Jest to zaczątek tak zwanego symbolizmu dźwiękowego, o którym będzie mowa nieco szerzej w rozdziale następnym.

Do dyskusji włączył się również spadkobierca i „reformator” też Platona, Arystoteles, ale wypowiedział się nie tyle na temat samych brzmień dźwięków i możliwych z nimi związanych skojarzeń, ile na temat powtórzeń wyrazowych, dziś określanych mianem poliptotonu i anafory. W księdze III 8-9 sławnej *Retoryki* pisze o „upodobnieniu” (*paromoeosis*) i rozróżnia dwa jego typy w zależności od położenia w zdaniu: początkowe, dotyczące całych wyrazów (anafora) oraz końcowe: te same wyrazy w różnych przypadkach (poliptoton) lub tylko ostatnie sylaby (homoeoteleuton). Dalej w ks. III (1412a i 1412b) pisząc o „wyborności i dowcipie języka” pisze również o paronomazji, choć tego tak nie określa, tylko jako zmianę liter, dającą grę słów, a szczególny efekt żartobliwej parodii dają według Arystotelesa „gry słów złączone ze zmianą jakiejś ich litery, bo i one nas zwodzą, zdarza się to również

---

<sup>37</sup> Zob. Platon, *Kratylos* 426C-427D.

<sup>38</sup> Szerzej o tym pisze M. Kaczmarkowski we wstępie do przekładu *Kratylosa* pióra Z. Brzostowskiej wydanego w Lublinie 1990, 5-31.

w poezji”<sup>39</sup> – takie niespodziewane wydarzenie to zaskoczenie dla słuchacza, a dowcip staje się dla niego źródłem przyjemności i może być według wielkiego filozofa dobrą rozrywką, o ile nowy sens wynika ze znaczenia poprzez dokonanie zmiany zostanie przez słuchacza zrozumiany. A to stwierdzenie nasuwa myśl, o tym, że poeci nie tylko mieli w starożytności uczyć i wychowywać, ale również bawić, ten aspekt poezji często bywa pomijany lub niedoceniany przez badaczy<sup>40</sup>, jakby zapominających o prostym fakcie, że starożytni mieli poczucie humoru i lubili rozrywkę, różnego rodzaju, a więc nie tylko w teatrze podczas oglądania sztuk komediowych. Arystoteles każde użycie konkretnego środka wyrazu ilustruje przykładami, uważa za wskazane i potrzebne zastosowanie różnych ozdóbek dla celów upiększenia przemowy. Wspomina też o upodobnieniu końców różnych wyrazów, określając je mianem *homoeoteleuton* – nazwę tę spotykamy również u gramatyków i retorów rzymskich, którzy idąc torem myśli wielkiego greckiego filozofa, uznali je za godne polecenia, przez swą dźwięczność sprawiające przyjemność słuchaczowi. Dziś określa się to zjawisko jako odmianę rymu, którego starożytni nie uświadamiali sobie zbyt wyraźnie, skupiając swoją uwagę na rytmie, bo to rytm uznawali za konstytutywny składnik wypowiedzi poetyckiej i prozatorskiej, dopuszczając wspomniany *homoeoteleuton* w stosownej ilości, do zastosowania w ozdobnej prozie lub dla celów retorycznej przemowy.

Zdecydowanie największy wpływ na grecką i rzymską teorię harmonii głoskowej i wszelkie z nią związane wskazania dotyczące instrumentacji dźwiękowej w poezji i prozie, wywarły dwa dzieła, powstałe w stosunkowo bliskim sobie okresie historycznym. Pierwszym jest *Peri hermeneias*, znane pod łacińskim tytułem *De elocutione*, po polsku tłumaczone jako rozprawa *O wyrażaniu się*, której autorstwo przypisywano, niesłusznie jak dziś uważa większość badaczy, Demetriuszowi z Faleronu. Drugim zaś *Peri syntheseos onomaton*, w wersji łacińskiej *De compositione verborum*, czyli *O zestawianiu słów*, niewątpliwego w tym przypadku autorstwa Dionizjusza z Halikarnasu. Obydwa datowane są na początek I wieku przed Chr., przy czym dzieło Demetriusza prawdopodobnie powstało nieco wcześniej, a o doniosłej roli tego drugiego zdecydował fakt długotrwałego, bo aż 22-letniego pobytu autora w Rzymie za panowania princepsa Augusta, w charakterze nauczyciela retoryki. Niewątpliwie przyczyniło się to do rozpowszechnienia jego teorii dźwiękowej harmonii i wskazanych sposobów na osiągnięcie maksymalnej eufonii w tekstach poetyckich oraz

---

<sup>39</sup> Por. Arystoteles, *Retoryka*, w: *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, wstęp i tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004, 198.

<sup>40</sup> Por. N. Gulley, *Platon on Poetry*, „Greece & Rome” 24, 1977, 159.



efektywnego wykorzystania tej wiedzy w łacińskiej poezji epickiej epoki augustowskiej. Naprawdę jednak dopiero w Bizancjum zostanie ta część jego obfitej twórczości należycie doceniona i zapisze się na trwałe w dziejach poetyki.

Demetriusz z Faleronu, żyjący w latach 350-283 przed Chr., wskazywany przez starożytność jako autor pisma *O wyrażaniu się* (tłum. również *O stylu*), był uczniem Arystotelesa, podobnie jak anonimowy autor rozprawy, żyjący najprawdopodobniej w I wieku przed Chr., który wyraźnie skłania się ku naukom perypatetu. Rozróżnia w nim cztery rodzaje stylu, ilustrując swojej wywody dużą liczbą przykładów z autorów bardziej i mniej znanych, co jest niewątpliwą zaletą, ale nie omawia zagadnień dźwiękowych przy każdym z nich. Pewne wskazówki na ich temat podaje omawiając tzw. styl gładki<sup>41</sup>, z tym że nie wnika w te zagadnienia zbyt szczegółowo, zajmuje się całymi zestawieniami słów, nie zanurzając się w warstwę brzmieniową każdego z osobna. Wskazuje na przykład, że już ze względu na samo brzmienie, stwarzające jakiś rezonans, warto wybierać wyrazy zawierające pary głosek miękkich i dla ucha przyjemnych: „l” i „n”, jak w wyrazach Kallistratos i Annoon<sup>42</sup>. Stwierdza, że czasem wdzięk wyrażenia tkwi w samym rytmie, a czasem w treści lub doborze słów. Jako zwolennik prostej i przez to pięknej w swej prostocie wymowy attyckiej, nie uważa za wskazane szafowanie wszelkimi dostępnymi środkami, jak to czynił Gorgiasz, bo to doprowadza do niemiłej dla ucha przesady. Za to jest orędownikiem powtórzenia, a więc tego samego elementu retorycznego, który wskazywał już wcześniej Arystoteles. Powtórzenie w dokładnie tej samej postaci (anafora) albo też w postaci gramatycznie zmienionej (poliptoton), użycza stylowi okazałości, sprawia, że wyraz istotny, podkreślenia godny, jest wyraźniej zauważalny i przez to należycie wyeksponowany. Podobnie z partykułami, których znaczenie w „zastępowaniu użycia płaczów i jęków”, jak pisał przed nim uczeń Teofrasta, Praksyfanes, uważa za nieocenione: „*Jeśli usuniesz tę partykułę, zarazem usuniesz i wzruszenie*”<sup>43</sup>. Uznaje więc powtórzenie jako takie za silny i ekspresyjny środek wyrazu, przywołujący skojarzenia onomatopieczne związane w podanym przykładzie z płaczem i szlochem. Nieco dalej (cap. 59) pisze, że „dwukrotne powtarzanie tej samej rzeczy, nawracanie do tych samych dźwięków, zmiana przypadków – to objawy porządkowania i przestawiania składników”, cechujące styl okazały, przez co osiągnąć można o wiele większy efekt niż używając przypadków narzucających się w mowie pospolitej, która okazałości jest pozbawiona, bo nastawiona

---

<sup>41</sup> Zob. cap. 129-189.

<sup>42</sup> Zob. Demetrios, *Peri hermeneias* 174.

<sup>43</sup> Por. Demetrios, *Peri hermeneias* 57.

na stwierdzenie faktu, a nie sprawienie przyjemności zmysłowej. Powtórzenie, stosunkowo prosty zabieg stylistyczny, sprawia, że opisywane zdarzenie zapada głęboko w pamięć słuchacza-czytelnika i czyni z nawet skromnego ilościowo opisu literackiego, w którym figurę retoryczną przyrównuje Demetrios do smakowitego dania, suto zastawiony stół<sup>44</sup>. Dzieło to jest niezwykle wyrafinowanym i najcenniejszym zabytkiem greckiej stylistyki.

Autor najbardziej szczegółowego zachowanego dzieła dotyczącego harmonii głoskowej, Dionizjusz z Halikarnasu (I w. przed Chr.), retor i historyk grecki, zwolennik attycyzmu, nauczyciel wymowy w Rzymie w latach 30-8 przed Chr., postawił sobie za cel przedstawienie w swym dziełku praktycznych wskazówek dla osiągnięcia najlepszego brzmienia słów. Wyróżnił trzy podstawowe czynniki: melodię, rytm i różnorodność (brzmieniową). Jako elementy doskonałej kompozycji słownej, dającej przyjemność płynącą ze słuchania, wskazał świeży urok, wdzięk, łatwość wymowy (*eustomia*) i słodkość. Z nich wywiódł kilka innych powiązanych pojęć, z których najistotniejsze są *eustomia*, *eufonia* i *semnologia* – impresyjność.

Warto na moment zatrzymać się przy pojęciach *eustomia* i *euphonia*, które pojawiają się w dziele Dionizjusza. Obydwa znane były od dawna, *euphonia* po raz pierwszy pojawiła się w użyciu poetyckim ok. V wieku przed Chr. i u większości poetów była związana z tym, z czym i nam współcześnie się kojarzy: z pozytywnymi walorami zmysłowego, nacechowanego przyjemnością odbioru słuchowego. Ale od czasu, gdy rozpoczęto poważniejsze prace o ambicjach językowych, od czasów Demokryta, prefiks *eu-* zyskał bardziej przyziemne znaczenie jako element efektywności wymowy, a nie jej zmysłowo odczuwalnego piękna. W czasach Dionizjusza trudno tak naprawdę odróżnić, które znaczenie przypisuje się *eufonii*, a które *eustomii*, ale z drugiej strony zdecydowane rozgraniczenie najwyraźniej nie było konieczne. Tym bardziej, że istniała między nimi jeszcze jedna drobna różnica: nigdy nie wiadomo do końca, do jakiej czynności obydwie się odnoszą: do łatwości i przyjemności wymawiania słów czy też może do łatwości i przyjemności płynącej z odbierania zmysłem słuchu takich właśnie komunikatów.

Impresyjność oraz właściwą kompozycję uważał Dionizjusz za najważniejszy element mowy, ważniejszy nawet od samego doboru słów. To jest wedle jego oceny ten element, który odróżnia poetę od poety, a mówcę od mówcy. Dalej stwierdza, że najogólniejszymi celami, do których zdążają poeta i prozaik, jest przyjemność i piękno,

---

<sup>44</sup> Por. Demetrios, *Peri hermeneias* 62.

ponieważ obydwu tych doznań łącznie słuch i wzrok. W cap. 16 pisze o onomatopejach, harmonii treści i dźwięku: „źródło wyrazów naśladowujących rzeczywistość tkwi w naturze, za jej sprawą stwarzamy podobne do naturalnych dźwięki i słowa, a one uzmysławiają treść przemawiając do uzasadnionych wyobraźniowo podobieństw”. Wspomina też oczywiście o Homerze najbogatszym w dźwięki, o jego wybitnych umiejętnościach naśladowania natury.

Opisuje ponadto właściwy sposób wymowy poszczególnych głosek, wśród których rozróżnia samogłoski, półsamogłoski i spółgłoski. Do półsamogłosek zalicza „r” i „l”, nazwane wcześniej przez gramatyka Dionizjusza Traka płynnymi oraz „m” i „n”. Określając ich walory symboliczne kieruje się sposobem artykulacji, a więc *lambda* brzmi słodko, *ro* – szlachetnie, *mi* i *ni* mają dla niego średnio eufoniczne walory, przy czym na gruncie języka greckiego wyraża zdecydowaną preferencję *ni*, zgłoska *ksi* brzmi jakkolwiek szorstko, ale i tak pomimo zawartości *sigmy* jest od niej o wiele lepsza, ponieważ trwa dłużej i zawiera przymieszkę innego dźwięku niż tylko nieprzyjemnie syczący, a to daje już nową jakość brzmieniową, podobnie rzecz ma się ze zbitką *psi*. Głoska „s”, *sigma*, jest kompletnie pozbawiona wdzięku i stanowi najbardziej nieprzyjemny ze wszystkich istniejących dźwięków, a w znaczniejszej ilości może nawet powodować ból (*De comp. verb.* 14, 80). To właśnie stwierdzenie przyczyniło się walenie do złej reputacji *sigmy* w grece i zainicjowało długo dyskutowaną kwestię tzw. sygmatyzmu oraz jego obecności bądź nieobecności, zamierzonej lub niezamierzonej, możliwych efektów onomatopeicznych w dziełach literackich, zarówno greckich jak i rzymskich.

Najwięcej jednak uwagi poświęcił Dionizjusz samogłoskom, ponieważ wedle jego opinii, popartej wieloma świetnymi przykładami z nieomylnego i uznawanego za wzór idealnego poety Homera, są one o wiele bardziej eufoniczne – przyjemne w wymowie i słuchaniu od pozostałych głosek. Oczywiście tylko te samogłoski, które są długie, krótkim miano przyjemnych się nie należy, ze względu na czas trwania właśnie i w związany z tym słaby rezonans brzmienia. I tak w kolejności: *alfa* jest najpiękniejszą głoską, ponieważ podczas jej wymawiania usta są najszerzej otwarte i ładnie (przyjemnie) się zaokrąglały, podobnie następna w tej klasyfikacji *eta* i *omega* na trzeciej pozycji, której największym walorem jest okrągły kształt ust podczas wymawiania. Jako dwie ostatnie wymienia najpierw *ypsilon*, a na końcu *jota*, o najniższej artykulacji, ponieważ silnie przymknięte usta nie pozwalają „rozjaśnić” dźwięku. O dyftongach Dionizjusz nie pisze niestety nic, tak więc trudno nam dzisiaj

wypowiadać się na temat dokładnej artykulacji tych głosek, skoro brakuje w tym zakresie informacji.

Przejdźmy na grunt rzymski. W Rzymie nie powstały traktaty poświęcone wyłącznie zagadnieniom aliteracji czy też szeroko pojętej instrumentacji głoskowej, znajdujemy za to w dziełach kilku autorów opinie, wprawdzie niezbyt obszerne, ale poparte przykładami i liczne wzmianki poruszające „przy okazji” te właśnie tematy. Trudno w tym miejscu przytoczyć wszystkie wypowiedzi, uważam za potrzebne zacytowanie tych najbardziej znanych, które mają istotne znaczenie dla niniejszej pracy. Najwięcej tego rodzaju uwag znajdujemy u dwóch teoretyków i praktyków wymowy: Cyserona i Kwintyliana. Ale nie byli oni bynajmniej pierwsi.

W języku łacińskim pierwszym zachowanym traktatem retorycznym poruszającym zagadnienia właściwej kompozycji dźwiękowej dzieła, aby uzyskać jak najlepsze jego brzmienie, jest anonimowy utwór z I wieku przed Chr. pt.: *Rhetorica ad Herennium*. Jest to właściwie podręcznik retoryki dedykowany nieznanemu bliżej Herenniuszowi, będący świadectwem ścierania się w wymowie dwóch szkół – greckiej i rzymskiej. Autor tej czteroksięgowej retoryki, *De ratione dicendi* albo też *Rhetorica ad Herennium Libri IV*, pozostawał pod wyraźnym wpływem tak zwanych retorów rzymskich. Jego dzieło to drugi najstarszy zachowany zabytek prozy rzymskiej, zaraz obok niewielkiego traktatu Katona Starszego *O rolnictwie (De agricultura)*.

Aż do wieku XVI niesłusznie przypisywano autorstwo *Retoryki* Cyseronowi. Na podstawie badań porównawczych fragmentów, które znajdujemy w niemal identycznym brzmieniu u obydwu autorów, można było stwierdzić, że dzieło naszego Anonima powstało w latach 88-82 przed Chr. i było wcześniejsze niż dzieła z zakresu teorii wymowy Cyserona. Być może i autor *Retoryki dla Herenniusza* i Cyseron korzystali z jakiegoś wspólnego źródła albo po prostu wielki mówca przejął od Anonima większość podanych w swoim dziele zasad. Autor rzymskiego podręcznika, jak sam podkreślał, cenił sobie prostotę i jasność, chciał uniknąć dłużyzn greckiego wykładu i zawilego nieraz rozumowania<sup>45</sup>, przedstawiając wszystko po rzymsku praktycznie i w maksymalnie przystępnej formie. Konsekwentnie latynizował wszelkie znane sobie terminy greckie, nawet jeśli miałyby brzmieć nienajlepiej po łacinie. Retoryka prezentuje wykład ujęty w cztery księgi, gdzie opisano wszystkie działy teorii wymowy, a w ostatniej te zagadnienia, które dla niniejszej pracy są najbardziej

---

<sup>45</sup> Jednak ten rzymski podręcznik w swych zasadniczych podstawach bez wzoru greckiego, jakim był Hermagoras z Temnos (II w. przed Chr.), obyć się nie potrafił.

interesujące, czyli regularny wykład stylistyki łacińskiej, zwany ogólnie *elocutio* (sposób wyrażania się, styl).

W zakresie praktycznych wskazówek, mających na celu poprawić brzmienie wypowiedzi, Anonim doradza szereg zabiegów stylistycznych, ilustrując swe krótkie wywody przykładami nie tyle właściwego, ile niewłaściwego użycia, takimi, jakich należy się za wszelką cenę wystrzegać. I tak przede wszystkim należy unikać rozziwu (*hiatus*): „*fugiemus crebras uocalium concursiones, quae uastam atque hiantem orationem reddunt*” (IV, 18), a więc spotykamy tu na nowo zalecenie znane od czasów Izokratesa. Przykładem jest zdanie zawierające zaledwie cztery wyrazy, ale aż trzy przypadki rozziwu, który, jak opisuje to autor: sprawia, że mowa staje się „szorstka i pełna dysonansów”<sup>46</sup>: „*bae aeneae amoenissime impendebant*”. Jest to przykład szczególny i dźwiękowo wprost uderzający ucho, ponieważ zawiera aż trzy i do tego identyczne dyftongi „ae”, których artykulacja już sama w sobie przypominała rozziwu, będąc z jednej strony dźwiękiem pośrednim pomiędzy *a* i *e*, z drugiej zaś nie do końca czystym odpowiednikiem greckiego dyftongu „ai”<sup>47</sup>. Ale nie sam fakt zbiegu samogłosek czy też dyftongów z samogłoskowym nagłosem jest dla autora *Retoryki* stylistyczną usterką, lecz nadmiar tych elementów. Łacina dopuszcza przecież takie zjawiska w poezji jak elizja. Tak więc użycie przymiotnika „*crebras*” na określenie częstego, czy też nawet w znaczeniu elatywu: zbyt częstego zbiegu samogłosek, wyraźnie na to wskazuje.

Dalej radzi Anonim, aby w tekście wypowiedzi unikać „nadmiernego powtarzania tej samej litery”<sup>48</sup>, którą opisuje jako: „*eiusdem litterae nimia assiduitas*”. Chodzi tu ewidentnie o aliterację, konkretnie zaś typu inicjalnego. Jako przykład podaje w tym miejscu cytowany już przeze mnie wyżej sławny fragment z Enniusza<sup>49</sup>:

„*O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti*”

oraz jeszcze jeden:

„*Quoiquam quicquam quemquam, quemque quisque conueniat*”,

<sup>46</sup> Tłumaczenie podają za: S. Stabryła, *Rhetorica ad Herennium, O stylu*, w: *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, Wrocław 1983, 143.

<sup>47</sup> Por. A. L. Sihler, *New Comparative Grammar of Greek and Latin*, New York 1995, 55.

<sup>48</sup> Warto przypomnieć, że starożytni nie operowali pojęciem głoski, a jedynie litery, por. J. Safarewicz, *Zarys gramatyki historycznej języka łacińskiego*, Warszawa 1953, 37.

<sup>49</sup> Zob. Ennius, *Annales*, I fr. 108, ed. E. H. Warmington, *Remains of Old Latin*. t. I, London 1935, por. też s. 23 przyp. 33.

wyjątkowy o tyle, że na sześć wyrazów aż pięć rozpoczyna się od „qu”. Ostatni rozpoczyna się wprawdzie literą „c”, ale głoska, którą reprezentuje wymawiana była przez Rzymian w każdej pozycji jako „k”, a więc była w pewnym zakresie, bo tylko w nagłosie, dźwiękowym odpowiednikiem „q”, które nie mogło istnieć w języku łacińskim inaczej, jak tylko mając obok siebie głoskę „u”, co powodowało, że artykulacja „qu” nie była „typowo” gardłowa, ale dzięki obecności „u” przenosiła się bliżej ust, co powodowało ich zaokrąglenie i złagodzenie bezdźwięcznego „k” do czegoś w rodzaju polskiego „kł”. A do tego w tym przykładzie pięć na sześć wyrazów wiersie i to uszeregowanych w sposób ciągły, jeden za drugim, to zaimki względne, mające zakończenia sufiksalne „-quam” i „-que” dźwięczące tak samo jak nagłos wyrazu.

Błędem jest także, zupełnie jak we współczesnej polszczyźnie, a inaczej niż w języku angielskim na przykład, zbyt częste powtarzanie tego samego wyrazu: „*Nam cuius rationis ratio non extet, ei ratione ratio non est fidem habere admodum*”. Dziś takie powtórzenie określamy z grecka mianem poliptotonu – powtórzenia tego samego wyrazu w zmienionej formie gramatycznej<sup>50</sup>. Nie jest również wskazane, aby występowały w sposób ciągły w swoim bezpośrednim sąsiedztwie wyrazy o identycznych zakończeniach, jak w podanym przykładowym zdaniu: „*Flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes*”, które to homoteleuty są w opinii autora bardziej „męczące” niż dźwięczne. Koniec tego krótkiego wykładu zwraca uwagę czytelnika na to, żeby nie przemieszczać niepotrzebnie należących do siebie wyrazów w taki sposób, że jakieś dwa istotne elementy, w przykładzie podaje czyjeś imię i nazwisko, zostają rozdzielone grupą zupełnie z nimi nie związanych wyrazów. Za istotne uważa również i to, żeby unikać długiego ciągu wyrazów lub określeń, który ”zarówno źle brzmi w uszach słuchaczy, jak też utrudnia oddech samemu mówcy”.

Dalsza część traktatu opisuje 45 figur języka i myśli, bogato ilustrowanych przykładami, składających się na okazałość wypowiedzenia (*dignitas dicendi*). Z nich szczególnie ciekawa i dla pracy niniejszej najbardziej istotna jest definicja powtórzenia: (*Rhet. Her. IV 42*): „*Repetitio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus similibus et diversis principia sumuntur, hoc modo: Vobis istuc adtribuendum est, vobis gratia est habenda, vobis ista res erit honori.*” Przykład powyższy, trzykrotne powtórzenie w postaci anafory, autor *Retoryki* opatruje komentarzem, który świetnie

---

<sup>50</sup> Co ciekawe, tu rzymski autor różni się od Dionizjusza z Halikarnasu, który zmianę formy gramatycznej odbierał zgoła inaczej, uznając ją za zaletę stylu, odczuwał ją jako urozmaicenie.

oddaje istotę i wielką siłę oddziaływania tego środka wyrazu, jego ozdobność i dostojeństwo: „*Haec exornatio cum multum venustatis habet tum gravitatis et acrimoniae plurimum. Quare videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem.*”

Wiele do powiedzenia na temat szeroko pojętej eufonii (oraz kakofonii) w prozie i poezji miał najwybitniejszy rzymski mówca i autor wielu dzieł z zakresu teorii i praktyki wymowy, Marek Tulliusz Ciceron. Nie stworzył on bynajmniej osobnego dzieła poświęconego tylko i wyłącznie tym zagadnieniom, ale w najróżniejszych swych pismach porozsiewał cenne dla nas uwagi od prawidłowej wymowy poczynając na właściwej kompozycji przemówienia kończąc. Nie sposób wyliczyć wszystkich jego uwag, ograniczę się do tych, które uważam za najbardziej reprezentatywne i godne wspomnienia. Cele Cicerona: aby mowa poza swym słownym wdziękiem, uzyskanym dzięki doborowi najwłaściwszych słów i starannej kompozycji, już samym swoim dźwiękiem uwodziła słuchacza i sprawiała mu jak największą przyjemność. Najwięcej uwag na interesujące nas tematy znajdujemy w napisanym około roku 55 przed Chr. obszernym trzyksięgowym dziele *De oratore*, a także późniejszym utworze z r. 46 przed Chr. zatytułowanym *Orator*. W nim właśnie w rozdziałach 140-236 omawia środki wysłowienia (*elocutio, composito verborum*), spośród których najwięcej miejsca poświęca zagadnieniom rytmu prozy i sprzeciwia się atakom zagorzałych „attycystów”, ponieważ niektórzy preferując attycki styl skromny, obrali skrajną jego postać, bez żadnych ozdobników, metafor i wpadającej w ucho rytmiki tekstu, a nadto wyśmiewali sztuczną według ich oceny, silnie zrytmizowaną prozę Cicerona (poświadcza to w swoich pismach Kwintylijan).

Najogólniej podstawą pięknego wyrażania się jest dla Cicerona to, co było dla Greków epoki pierwszej sofistyki najistotniejsze: „*uerborum... dilectus... aurium quodam iudicio ponderandus est*” (*De oratore* III 37, 150) oraz: „*non ad iudiciorum certamen, sed ad uoluptatem aurium*” (*Orator* 38). Przyjemność odbioru słuchowego, określona w innym miejscu mianem „*aurium iudicium*”, stawiana jest wielokrotnie na miejscu pierwszym: „*orator lectis atque illustribus [uerbis] utatur, in quibus plenum quiddam et sonans inesse uideatur*”<sup>51</sup>. W dziele *Orator* pisze Ciceron: „*eaque [uerba] sint quam suauissimis uocibus (...) quamuis enim suaues grauesque sententiae, tamen, si inconditis uerbis efferuntur, offendunt aures, quarum est iudicium superbissimum*”<sup>52</sup>,

---

<sup>51</sup> *De oratore* III 37, 150.

<sup>52</sup> Por. Cicero, *Orator* 44, 149-150.

a w niewielkim dziełku *Partitiones oratoriae* (cap. 21) dodaje: „*legenda sunt potissimum bene sonantia*”, a więc należy przede wszystkim wybierać słowa dobrze brzmiące.

Skoro Herenniusz zaczął od rozziwu, to na początek można zacytować opinię rzymskiego Demostenesa na temat zbiegu samogłosek, z których jedna kończy pierwszy wyraz, a druga zaczyna następny: „*habet ille tanquam hiatus et concursus uocalium molle quiddam*” (*Orator* 23, 77). Z przytoczonego fragmentu wynika, że Cyceon nie ma większych zastrzeżeń do stosowania rozziwu, uznając jego brzmienie za delikatne, zmiękczone mowę, ale raczej odnosi to do poezji, dopuszczającej elizję. Prawdziwy rozziw w prozie, nie „złagodzony” elizją, pozwala czasem na osiągnięcie innego waloru przemowy: „*distrahere uoces*”, trudne jest oddanie po polsku tego określenia. W innym miejscu Cyceon zauważa, że poeci pozwalają sobie na zastosowanie hiatu ze względu na warunki metryczne zaistniałe w danym wersie, tak jak w pewnym dwuwierszu Newiusza:

Vos qui accolitis Histrum fluvium atque algidam

Quam numquam vobis Grai atque barbari

Przy okazji można zaobserwować pojawiające się w tym krótkim urywku ozdobniki, funkcjonujące w postaci wielokrotnych aliteracji.

Zbieg podobnych dźwięków na granicy dwóch sąsiadujących ze sobą wyrazów nie dotyczył jedynie samogłosek, również spółgłoski nie powinny w pewnych sytuacjach być zbyt blisko siebie. Cyceon wyjaśnia na przykład, dlaczego mówi się *nobiscum* zamiast *cum nobis*, ponieważ w wymowie „m” i „n” upodabniają się do siebie na tyle, że zachodzi złudzenie dźwiękowe o dość jednoznacznym skojarzeniu z wyrazem nieprzyzwoitym: *cunno*<sup>53</sup>, podobna sytuacja miała miejsce w złożeniu *noscum*, zamiast *cum nos* (dawało *cunnos*) oraz w przypadku następowania po sobie zwrotu „*illam dicam*”, który zdawał się pobrzmiwać „*landicam*” i miał znaczenie podobne jak powyższe<sup>54</sup>. Tego rodzaju obsceniczne konteksty opisuje tak Cyceon (*Orator* 154: „*Si ita dicerentur obscenius concurrerent litterae*” jak i Kwintyliusz *Inst. Orat.* VIII 3, 45: „*sive iunctura deformiter sonat*”. I dalej w księdze IX 4,33: „*primum sunt quae imperitis quoque ad reprehensionem notabilia videntur, id est, quae commissis inter se verbis duobus ex ultima prioris ac prima sequentis syllaba deforme aliquod nomen efficiunt.*”

<sup>53</sup> Por. *De oratore* 154; łac. *cunnus*, i – lechtaczka.

<sup>54</sup> Por. Cicero, *Epistulae Ad familiares* IX 22, 2 i łac. *landica*, ae – lechtaczka.



Ciekawe są powyższe uwagi, które dowodzą, jak wielka jest siła skojarzeń i waga brzmieniowej strony słów, która potrafi szybko i skutecznie sugerować treści inne od faktycznie wypowiedzianych, a nieraz przez nadawcę komunikatu zupełnie niezamierzone. Również we współczesnym języku polskim działają podobne „hamujące” wypowiedź mechanizmy<sup>55</sup>.

Jeżeli chodzi o stosowanie aliteracji, to niewiele o tym możemy wyczytać u Cicerona. Dają się u niego zauważyć przypadki stosowania aliteracji w prozie, ale czy wszystkie były zamierzone? Trudno to rozstrzygnąć. Kilka na pewno podlega tej kwalifikacji, dwa przytacza sam w dziele *O mówcy* jako przykład na ton patetyczny: „o pater, o Patria, o Priami domus!”<sup>56</sup> - trzykrotna aliteracja głoski „p” wzmocniona trzykrotnym a bardzo ekspresywnym wołaczem „o”, sprawia w opinii mówcy, że fragment ten jest poruszający: „*plenum et flebile*”. Innym przykładem jest uroczyste, wręcz szumne sformułowanie: „Lustrasti et laeto mactasti lacte Latinas” (*De oratore* I 18), wzmocnione dodatkowo paralelizmem syntaktycznym (dwie identyczne gramatycznie formy czasownikowe), których identyczne sufiksy tworzą zamierzone czy nawet niezamierzone, ale odczuwalnie dźwięczne głębokie rymy. Nie wydaje się więc, żeby aliteracja była zjawiskiem przez Cicerona nie polecanym lub uznawanym za niewarte wykorzystania, tym bardziej, że jest w jego dziełach stale obecna i odczuwalna, choć w sposób jednoznaczny nigdzie się na ten temat nie wypowiada.

Wydaje się za to, że dla Cicerona mają szczególną melodię wyrazy, które kończą się tak samo, a więc dla nas rymy, a dla starożytnych tak zwane *homoeoteleuta*: „habent interdum uim, leporem alias... quae similiter desinunt aut quae cadunt similiter” (*De oratore* III 206). Rzeczownik *uis* może tu wskazywać na siłę oddziaływania na słuchacza, siłę ekspresji danego wyrażenia, a *lepos* ewidentnie wskazuje na jego wdzięk.

To, co jest szczególnie ciekawe w pismach Cicerona, to poza komentarzami opisującymi właściwą i nieodzowną w praktyce dobrego mówcy wymowę, bardzo interesujące uwagi na temat walorów ekspresywnych poszczególnych głosek. Nie opisuje wszystkich po kolei, a jedynie to tu to tam pojawiają się krótkie wzmianki, opisujące skojarzenia i efekty dźwiękowe, jakie odebrać można słuchając tekstów nasyconych określonymi dźwiękami. I tak na przykład na listę głosek „zakazanych” ze względu już to na samą wymowę, już to na niemiłe brzmienie, pierwsza została wpisana

---

<sup>55</sup> Por. chociażby unikane ze względu na potencjalne seksualne skojarzenie złożenia kolejnych wyrazów, wywołane szybkością ich wymową: „ci panowie”.

<sup>56</sup> *De oratore* III, 217.

„f”: „*insuauissima littera*” (*Orator* 158), a jako przykład zdanie: „*finis frugifera et efferta arua Asiae tenet*”. Cyceon zarzuca fragmentowi starego dramatu, że jest wypełniony, wręcz przeładowany literą *f* niemiłą dla ucha. I my wierzymy mu, że wie co mówi, nie poczytując jednocześnie za wadę, że chwilę wcześniej wypowiedział się używając głoski „f” aż trzykrotnie z rzędu: *Orator* 150: “efficient facile formulam”. Wspomina o tym niemiłym wrażeniu jeszcze w *Mówcy* (*Orator* 163): „*inquinatus insuauissima littera*”. Podobnie zresztą uważa także i Kwintyliusz: *Inst. Orat.* XII, 10, 29: „*illa quae est sexta nostrum paene non humana voce vel omnino non voce potius inter discrimina dentium efflanda est*”.

Nie przepada też Cyceon za głoską „r”, ponieważ przypomina dźwięki nie przez ludzi wydawane, lecz zwierzęce, głównie warczenie psa, a jej powtarzanie powoduje szorstkość wyrażenia: *asperitas*, jak w wyrazie *perterricrepam* (*Orator* 49, 163). Do grupy nieprzyjemnych dla ucha dołącza też „x”: „*littera uastior*”. Jeszcze nieraz powrócę w mojej pracy, omawiając konkretny przykład, do którejś ze szczegółowych uwag Arpinaty, tym bardziej, że nie sposób w tym miejscu wymienić naraz ich wszystkich.

Bardzo wiele uwag na tematy powiązane z eufonią i kakofonią w tekstach poetyckich, ale także w prozie, znajdujemy u Kwintyliusza. Ten najwybitniejszy rzymski teoretyk wymowy I wieku po Chr., urodzony w Hiszpanii, całe swoje dorosłe życie spędził w Rzymie, gdzie mając w dużej mierze na uwadze potrzeby szkolnictwa, stworzył najobszerniejszy w historii literatury rzymskiej wykład teorii retorycznej, pt.: *Institutio oratoria* w księgach dwunastu. Dzieło to jest prawdziwą skarbnicą informacji w zakresie dźwiękowej organizacji wypowiedzi literackiej.

Dla potrzeb tej pracy najbardziej interesujące są księgi: IX i X, choć niemało wzmianek poruszających rozmaite wątki porozsiewanych jest w całym traktacie. I tak w księdze IX podejmowany jest temat tropów i figur retorycznych, a w końcowej jej części omówiona *elocutio* - wykład o harmonijnym zestawianiu wyrazów ze względu na porządek logiczny i ekspresyjny, estetykę głosek jako takich, a także efekty, głównie kakofoniczne, powstające u zbiegu głosek na końcu i początku sąsiadujących ze sobą wyrazów.

Nie przepada za powtórzeniami leksykalnymi, co delikatnie wytyka Cyceonowi, który tak w zakresie teorii jak i własnej praktyki nie był zbyt restrykcyjny w odniesieniu do używania tych samych wyrazów kilkakrotnie w bliskim sąsiedztwie, a Kwintyliusz uważał, że nie tyle mógłby tego unikać, ile wręcz powinien,

czytamy bowiem w *Inst. Orat.* VIII, 3, 50: „... *tautologia, id est eiusdem verbi aut sermonis iteratio. Haec enim, quamquam non magnopere a summis auctoribus vitata, interim vitium videri potest, in quo saepe incidit Cicero securus tam parvae observationis*”. A w księdze następnej *Inst. Orat.* IX, 4, 41: “*videndum etiam ne syllabae verbi prioris verbi ultimae sint primae sequentis. Id ne quis praecipi miretur, Ciceroni in epistolis excidit ‘res mihi invisae visae sunt, Brute’ et in carmine ‘O fortunatam natam me consule Romam’*. Uwagi ogólne spotkać można jeszcze w dalszych partiach tego dzieła: *Inst. Orat.* IX, 1, 2; 3, 66-86; 4, 42; X, 1, 7.

Powtórzenia identycznych sylab lub większych fragmentów słów kolejno po sobie następujących obserwujemy stosunkowo często w prozie Cycerona: w *Brutusie* 221: **acer acerbus**, *de Orat.* I 2 **moles moelstiarum**, *De off.* I 61: **pleniore ore**, *Sest.* 34: **dominabantur minabantur**. Jak się wydaje wielkiego mówcę cieszyły takie efekty, sądząc bowiem po ich liczbie, chętnie, a przynajmniej bez specjalnych obiekcji stosował je w swoich nadzwyczaj efektownych mowach, np.: *In Verrem* II 4, 143: “**statua tua stabat**”.

Skoro o zbiegu głosek na końcach wyrazów mowa, to w kwestii rozziwu Kwintyliana zauważa, że w języku łacińskim częściej spotykają się samogłoski niż w greckim: „*vocales frequentissime coeunt*” (XI 3, 34) i starając się ocenić efekt takiej zbieżności dochodzi do wniosku, że mowa zatrzymuje się i słyszalny jest pewnego rodzaju wysilek: „*cum accidit, hiat et intersistit et quasi laborat oratio*” (IX 4, 33), ale nie uważa tego za wielki błąd, o ile nie jest nadużyciem: „*[non] hiare semper uocalibus... uolunt sermo atque epistula*” (IX 4, 20). W poezji natomiast Kwintyliana odnotowuje jako bardzo miły dla ucha fragment z początkowych wersów *Eneidy* Wergiliusza: „*mult(um) ill(e) et terris*”<sup>57</sup>, miły o tyle, iż rozziw został złagodzony elizjami: „*consonantium quaedam insequenti uoce dissimulantur*” (XI 3, 34).

Kiedy zbiegają się wygłosowe „s” i nagłosowe „x”, wtedy powstaje dźwiękowy zgrzyt: „*ut s ultima cum x proxima confligat*” oraz „*tristior, si binae colliduntur, stridor est*” (IX 4, 37), a przykładem jest wyrażenie: *ars studiorum*. Tego rodzaju zbieg identycznych spółgłosek na granicy dwóch wyrazów otrzymał w XX w. od amerykańskiego badacza tego zjawiska, G. Higheta, nazwę aliteracji kolizyjnej<sup>58</sup>. Kwintyliana o głoskach zwartych bezdźwięcznych, szczególnie tych połączonych w zbitki z literą „r”, pisze w *Inst. Orat.* VIII 3, 17: „*rebus atrocibus verba et ipso*

<sup>57</sup> Por. *Institutio oratoria* XI, 3, 34.

<sup>58</sup> Por. G. Highet, *Consonant Clashes in Latin Poetry*, “*Classical Philology*” 69, 1974, 178-185.

*auditu aspera magis convenient*". Właściwie w każdej sytuacji zbieg spółgłosek, szczególnie jeśli spirant „s” napotyka na zbitkę typu: *muta um liquida*: „tr” – powstaje nieunikniona kakofonia:

*Obliquo laborat lymph a fugax trepidare riuo*

Podobnie nieprzyjemne brzmienie daje zbieg dwóch identycznych sylab, zjawisko opisywane obecnie jako homofonia sylabiczna, szczególnie jeżeli powtarza się sylaba „ca” (wym. ka) w sąsiadujących wyrazach, przywodzi to bowiem na myśl pewną konkretną czynność fizjologiczną, a dokładniej imperativus praes. dla 2 os. sing., brzmiącą identycznie również po grecku. Z tego też względu komentator z okresu cesarstwa, Serwiusz, krytykuje znany urywek z *Eneidy* (II 27): „*Dorica castra*”<sup>59</sup>: „*Mala est compositio ab ea syllaba incipere, qua superius finitus est sermo; nam plerumque et cacemphaton facit, ut hoc loco.*” W prozie od dawna funkcjonowały podobne przypadki, choć z pewnością nie tak szczególne jak powyższy, np.: zwrot: **domi militiaeque**, często obserwowane u Cyncerona: *In Verrem* II 5, 17: „Apollonius adfirmare se omnino **nomine** illo servum habere neminem”, w innym miejscu: *In Verrem* II 4, 5: „esse **seseque**”.

Jednym z przypadków homofonii jest *homoeoteleuton*, dziś określany mianem rymu, tworzący nieraz prawdziwe echo w zdaniu, jakie nie bez pobłażliwego uśmiechu, cytuje za Cynceronem Kwintyliam: „res mihi **inuisae uisae** sunt” a w innym miejscu: „o fortunatam **natam** me consule Romam” (IX 4, 41). Ten ostatni przykład pochodzi z niezachowanego poematu *De consulatu suo* (fr.9). Jest on o tyle wart wspomnienia, że wyraźnie przywodzi na pamięć jeden z zachowanych wersów wielkiego i podziwianego poematu *Annales* autorstwa Enniusza (*Ann.* 378):

Isque Hellesponto **pontem** contendit in alto

Zdanie to poza tym, że zawiera wspomniany wyżej efekt echa, to jest również dodatkowo instrumentowane spółgłoskami *n* i *t*, które współtworzą wyrazy *pontem* i *ponto*, a powtarzają się w wyrazie *contendit* oraz w wyrażeniu *in alto*.

O wiele lepiej przyjmuje język łaciński w większej ilości dźwięczność niż bezdźwięczność głosek, wśród spółgłosek dźwięcznych (a dokładniej: płynnych) jedynie „r” nie wzbudza zachwyty Kwintyliana, ponieważ odbiera ten dźwięk jako

---

<sup>59</sup> Por. R. Godel, *Dorica castra: sur une figure sonore de la poesie latine*, Paris 1967, I, 760-769.

„nieludzki”<sup>60</sup>: „*paene non humana uoce omnino uoce potius inter dentium discrimina efflanda est*” (XII 10, 29). Jak już wcześniej zostało wspomniane, podobne odczucia żywi wobec głoski „f”. Również dźwięczność „m” nie jest najbardziej pożądana ze względu na specyficzny i nie wzbudzający entuzjazmu efekt krowiego, a więc niezbyt wdzięcznego, przeciągłego „tępego” odgłosu muczenia: „*littera mugiens*” (XII 10, 31).

Kwintylian podaje mnóstwo wskazówek praktycznych, jak sprawić, żeby słuchacz poza pożytkiem duchowym odniósł też przyjemność słuchową z przemowy, nie sposób jednak w tym miejscu przedstawić wszystkich, tym bardziej, że wiele z nich jest zbieżnych z uwagami Cyserona w tej materii, tak więc na tym, co już zostało powiedziane, poprzestanę. Dodam jedynie na koniec obserwację, że wszelkie te „zasady eufoniczne” są podane w formie negatywnej, a więc czego i jak nie należy mówić, a nie w sposób pozytywny: co i jak mówić należy. Jak mi się wydaje, jest to spowodowane silnie w psychice ludzkiej zakorzenionym działaniem hamulca zakazu, silniejszym od pędu, jaki może dawać nakaz<sup>61</sup>. A zestawienie samego pojęcia *eufonia*, gdzie prefiks „eu” oznacza ni mniej ni więcej coś dobrego, pozytywnego (jest to w końcu przysłówek „dobrze”) z całą listą negatywnych postulatów, przywodzi mi na myśl typowe dla języka łacińskiego zestawienie ojczyzna matka - *patria mater* (przeniesione i zaadoptowane jak widać i słysząc w dosłownym tłumaczeniu przez polszczyznę), gdzie *mater* jest rodzaju żeńskiego i takąż siłą reprezentuje, a *patria* jest rodzaju żeńskiego, ale w rzeczy samej od rzeczownika *pater*, oznaczającego ojca, utworzona, a więc w pewnym zakresie reprezentuje też męskość. I w jakiś harmonijny sposób te dwie cechy się łączą i wzajemnie uzupełniają, nie sprawiając, przynajmniej w pierwszym momencie, jakiegokolwiek wrażenia dysonansu, podobnie jak „dobre brzmienie” i związana z nią długą tradycją lista zakazów, dzięki którym ma być ono osiągnięte. Zakazów być może w prozie postrzeganych jako lista błędów do unikania i w prozie przestrzeganych, jednakże w poezji stanowiących jakoś wprost przeciwną, listę tych elementów, które są w stanie wyrzucić na słuchacza wielkie i niezapomniane wrażenie. O tym będzie właśnie traktował rozdział trzeci.

---

<sup>60</sup> W późniejszym czasie satyryk Persjusz ukuł bardzo trafne określenie dla tej litery *littera canina* (I 109), por. J. H. Brouwers, *Alliteration, anaphore et chiasme chez Perse*, „Mnemosyne” 26, 1973, 253.

<sup>61</sup> Wspomnę chociażby dziesięcioro przykazań, z których aż siedem rozpoczyna się od „nie” lub „nie będziesz”.

### 1.3 wprowadzenie do nauki pojęcia aliteracji (Giovanni Pontano) oraz nowożytnie kierunki badań nad aliteracją u autorów antycznych

Wprowadzenie do nauki pojęcia aliteracji przypisuje się znanemu piętnastowiecznemu włoskiemu humaniście, poecie i mężowi stanu, jakim był Giovanni Pontano (1426 lub 1429 – 1503). Ukuł on pojęcie aliteracji na podstawie uważnej lektury najlepszych poetów i prozaików łacińskich, których posiadał wyborną znajomość. Stylowi w poezji i prozie łacińskiej poświęcił jeden z najważniejszych swoich *Dialogów* pod tytułem *Actius*, powstały w 1499 r., a opublikowany po raz pierwszy w roku 1519. W utworze tym, przebogatym w przykłady znakomicie ilustrujące pojęcie aliteracji, zaczerpnięte przede wszystkim z *Eneidy* Wergiliusza, a w mniejszym stopniu z pozostałych rzymskich epików, wywiódł ten całkowicie nowy termin, jak się wydaje z pojęcia paronomazji, łac. *adnominatio*: „Mirum est etiam quantum tum litterae tum syllabae aut adiungant numerositati aut demeant ab ea, cum vocalium aliae sint plenae ac sonorae, aliae exiles, clarae aliae aut contra subobscurae, omnes denique pro natura coniunctarum consonantium aliam aliam qualitatem suscipiant, pro loco collocationis, ubi primae ultimae fuerint in consuetudinis dictionibus. Ad hae consonantes quoque litterae causam afferunt lenitatis, asperitatis, optusionis, exibilationis, qualitatum quae aliarum quae syllabis inhaerent et item vocibus. De quibus quoniam satis scio expectari a vobis, aliquid praestabo et hoc perlibenter idque quanto fieri brevioribus poterit, in re praesertim parum observata et tenui quaeque hubriorem videatur explicationem requirere. **Ea igitur sive figura sive ornatus condimentum quasi quoddam numeris affert. Placet autem nominare alliterationem, quod e litterarum allusione constet. Fit itaque in versu quotiens dictiones continuatae, vel binae, vel ternae ab iisdem primis consonantibus, mutatis aliquando vocalibus, aut ab iisdem concipiunt syllabis aut ab iisdem primis vocalibus. Delectat autem alliteratio haec mirifice in primis et ultimis locis facta, in mediis quoque, licet aures minus sint intentae.** (...) Fit interdum per continuationem insequentis versus, ut in his Lucretianis : “adverso flabra feruntur// Flumine<sup>62</sup>”.

W tym obszernym fragmencie czytamy o aliteracji jako „zachwycającej w sposób przedziwny” powtarzalności tych samych dźwięków, zarówno spółgłosek, jak też samogłosek, pojedynczych lub też w zestrojach sylabowych, w nagłosie i wygłosie wyrazów, gdzie są wyraźniej wyczuwalne oraz w pozycji środkowej, o której jednak

---

<sup>62</sup> Por. Giovanni Pontano, *I dialoghi*, a cura di Carmelo Previtiera, ed. critica, Firenze 1943, 180 sq.

autor wspomina, że w tym miejscu uwaga, a dosłownie ucho słuchacza, jest mniej skupione i efekty związane ze wspomnianym zabiegiem są nieco słabiej odbierane.

Nieco dalej<sup>63</sup> rozszerza swoje rozumienie aliteracji również i na takie zjawisko, które obejmuje swoim zasięgiem nie tyle głoski, ile sylaby dwóch sąsiadujących ze sobą wyrazów, z których pierwsza jest wygłosową a druga nagłosową, i w toku mowy wypowiedane są bezpośrednio po sobie (homofonia sylabiczna). W dwóch nieodległych od siebie fragmentach dzieła pisze o tym tak: „Virgiliana quoque alliteratio ea et rara est et aures non parum mulcet, quae constat partim ex continuatione, partim ex intervallo annominantium syllabarum” i dalej: „nam Virgiliana illa ex continuatione est quam suavissima... Sed nec inconcinna est quae fit cum intervallo dictionis unius”. Uwagi swoje ilustruje takimi oto przykładami: „agitata tumescere, aere ruebant, sidera retro, frustra moritura relinquunt”. Przykłady te są bardzo szczególne, powrócę do nich w rozdziale trzecim pracy, w którym zajmę się szerzej homofonią sylabiczną.

Przykład zaczerpnięty z Lukrecjusza, dodany na końcu pierwszego obszernego cytatu: „adverso flabra feruntur// Flumine”, pokazuje również jeszcze jedną ciekawą możliwość, jaką Pontano dopuszcza, tj. *enjambement*<sup>64</sup> - przeniesienie fragmentu, najczęściej jedno- lub dwuwyrazowego, związanego gramatycznie i semantycznie z wersem poprzedzającym, do wersu po nim następującego. Bez wątpienia stanowiło stały element techniki poetyckiej w zakresie epiki i umiejętnie wprowadzane mogło być urozmaicheniem poematu, wnoszącym element niespodzianki, chwilowego zaparcia tchu w oczekiwaniu na ciąg dalszy, który już za moment miał nastąpić, a już szczególnie, gdy był wyróżniony jakąś figurą aliteracyjną. Są prace, które przekonująco udowadniają, że ten szczególny zabieg techniczny był od dawna znany i stosowany z postępującym w czasie wyczuciem i precyzją w epickiej poezji greckiej i rzymskiej, czego dowodem są wyniki badań frekwencyjnych, ukazujące stałe współczynniki poszczególnych typów zastosowania *enjambement* w werse u Homera, Enniusza czy Wergiliusza, który na tle dokonań Enniusza wykazuje wysoce wyrafinowaną technikę w tym zakresie. Tak więc zjawisko aliteracji nie jest limitowane granicami jednego tylko wersu, ale może rozciągać się na wersy sąsiadujące lub idąc dalej, nawet na szeregi kilku następujących po sobie wersów. Taki przypadek ma miejsce dość często w poematach epickich, o czym będzie mowa w kolejnych rozdziałach.

---

<sup>63</sup> Zob. *Op. Cit.*, 183.

<sup>64</sup> Na ten temat powstały dwie ciekawe prace: M. Parry, *The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse*, TAPhA 60, 1929, 200-220 oraz C. D. Lanham, *Enjambement in the "Annales" of Ennius*, "Mnemosyne" 23, 1970, 179-187.

Przedstawiona przez Pontano definicja to bez wątpienia definicja aliteracji *sensu largo*, bardzo pojemna, zawierająca w sobie prawie wszystkie możliwe figury, które z aliteracji wyprowadzić można, ale ponieważ o definicjach będzie mowa szerzej w rozdziale drugim niniejszej pracy, więc nie będę się teraz na tym zatrzymywać. Co ciekawe, takie ujęcie zjawiska aliteracji nie zyskało zbyt wielkiej popularności w czasach późniejszych, a badacze zajmujący się z rzadka sprawami dźwięczności w poezji i prozie klasycznej, czyniąc na ten temat niewielkie wzmianki przy okazji omawiania innych zagadnień literacko-językowych, skłonni byli raczej ograniczać zjawisko do nagłosu wyrazu i na dodatek często do spółgłoskowego.

Wraz z osobą twórcy pojęcia aliteracji znaleźliśmy się w epoce renesansu, jednak renesansowe pisma z zakresu poetyki właściwie nic nowego nie wniosły do interesujących nas zagadnień związanych z brzmieniowymi cechami twórczości literackiej, poetyckiej w szczególności. W traktatach z dziedziny poetyki, a więc przede wszystkim u Juliusa Caesara Scaligera (*Poetices libri septem*, Geneve 1589), a później w oświeceniowych pismach Giambattisty Vica (*Principi di scienza nuova*, Napoli 1725) i teoriach językoznawczych przedstawiciela kolejnej epoki, romantyzmu, Augusta Wilhelma Schlegla, obecny jest bardzo wyraźnie powszechny nawrót do tradycji i idei antycznych. W zakresie interesujących nas zjawisk instrumentacyjno-aliteracyjnych, czy też ogólnie określanych jako eufoniczne, znajdujemy zasadniczo te same wskazówki (w pewnych miejscach zmodyfikowane, ale zwykle w niewielkim stopniu), które zawarte są w dziełach Demetriusza z Faleronu i Dionizjusza z Halikarnasu. Trzeba jednak zaznaczyć, że jakiegokolwiek wskazówki co do warstwy brzmieniowej utworu podawane są tam bardzo wstrzemięźliwie, bo też ta strona organizacji poetyckiej wypowiedzi nie była istotnym punktem ówczesnych rozważań teoretyczno-literackich. Niezależnie więc od języka, w jakim były prowadzone rozważania i na jakim materiale opierali swoje wnioski poszczególni badacze, repertuar wartości ekspresywnych przypisywanych dźwiękom, o dość długiej już w tym momencie czasowym tradycji, w zasadzie nie uległ większym zmianom, zmieniały się jedynie preferencja i frekwencja użycia. Kwestią świadomości teoretycznej w zakresie zjawisk instrumentacyjnych, od wczesnego średniowiecza poczynając na wieku XX kończąc, nie będę się w tym miejscu zajmować. Jest to zagadnienie nazbyt obszerne, nie stanowiące sedna niniejszej rozprawy, a powtarzanie tego, co zostało nie tak dawno a w sposób przejrzysty przedstawione przez Lucyllę Pszczołowską, znawczynię



przedmiotu, w dwóch ostatnich rozdziałach jej cennej monografii<sup>65</sup>, nie wydaje mi się w tym miejscu konieczne.

Badania nad dziełami autorów klasycznych, dotyczące istotnych dla tej pracy zjawisk szeroko pojętej aliteracji, podjęte zostały na szerszą skalę dopiero w wieku XIX, równocześnie ze znacznym ożywieniem zainteresowania starożytnymi teoriami wymowy. Jednocześnie coraz większym zainteresowaniem cieszyły się badania o charakterze językoznawczym, prowadzone na materiale języków klasycznych łaciny i greki, a także sanskrytu, „odkrytego” ku wielkiej użyteczności dla tejże nauki. Zajmowano się w zdecydowanej większości dziełami autorów rzymskich, głównie epiką Wergiliusza, jako tym najdoskonalszym językowo dziełem, nie dostrzegając w tym samym czasie albo marginalizując obecność aliteracji w języku greckim. Jako szczególny wyjątek można potraktować pracę Augusta Lobecka<sup>66</sup>, napisaną w 1812 roku, traktującą w zasadzie o aliteracji właśnie, tyle że bez używania tego konkretnego terminu, a zjawisk ewidentnie aliteracyjnych, opisywanych w kategoriach błędu stylistycznego. Autor już na samym początku pracy poświęconej w całości literaturze greckiej, głównie prozie artystycznej, w mniejszej części poezji, uznaje ciągi słów rozpoczynających się od tej samej głoski za błędy takie jak sygmatyzmy czy rotacyzmy czy inne spółgłosek lub samogłosek źle brzmiące zbiegi (*collisiones absonas*), na wzór i podobieństwo *kakosyntheta* opisanych przez Donata (*Art. III 1, 4*) „sunt malae compositiones id est *kakosyntheta*: *metacismi, jotacismi, labdacismi*”. Lobeck wypisuje grupami całe mnóstwo tego rodzaju zestawień wraz z komentarzami antycznych gramatyków i retorów bardzo krytycznych w tym względzie, całkowicie przekonany, że błąd wynika z braku wiedzy o sztuce pisarskiej i wskazówkach retorów, ewentualnie z przypadku, nie starając się dojrzeć w tym żadnych pozytywnych stron lub celowego zamierzenia artystycznego z nastawieniem na emfazę retoryczną.

W odniesieniu do aliteracji w poezji łacińskiej najpierw powstawały prace niemieckie, starające się odnaleźć paralele pomiędzy użyciem aliteracji u klasyków a jej użyciem w języku niemieckim. Jedną z pierwszych takich prac było dzieło Schluetera z 1820 r. noszące tytuł *Veterum Latinorum alliteratio cum nostratium alliteratione comparata*. Studium to pozbawione było jeszcze wyjaśnień fonetycznych, na bazie których można by było przeprowadzić rzetelne porównanie użycia aliteracji w obydwu

---

<sup>65</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, w: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny, Dział III, Tom II*, Wrocław 1977, 61-104.

<sup>66</sup> Zob. A. Lobeck, *De praeceptis quibusdam grammaticorum euphonicis*, w: *Paralipomenae Grammaticae Graecae*, Lipsiae 1812, 3-65.

językach. Kolejną pracą, bardzo rozbudowaną, bo liczącą blisko 100 stron, było studium A. F. Naekiusa, w całości poświęcone aliteracji w komediach Plauta, wbrew brzmiącemu ogólnie tytułowi *De alliteratione sermonis Latini*<sup>67</sup>. Praca ta poza zwięzłym wstępem zawierała cenną, bo pierwszą w literaturze naukowej, typologię zjawiska aliteracji, opartą na definicji pojęcia danej przez Giovanniego Pontano, wedle której ukazywane były następnie wyniki poszukiwań. Autor nakreślił jasny podział na cztery zasadnicze jej formy: inicjalną, dotyczącą tak pojedynczych liter, jak i całych sylab, następnie sąsiadujących ze sobą sylab dwóch wyrazów: wygłosowej i nagłosowej (dziś określanych jako homofonia sylabiczna), wewnątrzwyrazową, wreszcie dotyczącą sylab końcowych, zjawiska homoteleutu. Ale również i ta praca nie dotykała jeszcze zagadnień fonetycznych, koncentrując się prawie całkowicie na zebraniu w jednym miejscu, w porządku alfabetycznym, znacznej liczby przykładów aliteracji i opatrzenia ich krótkim komentarzem, związanym najczęściej z zaobserwowanymi efektami komicznymi oraz onomatopeicznymi.

Z najstarszych prac niemieckojęzycznych badaczy na uwagę zasługuje *Ueber Alliteration* autorstwa J. Maehly'ego. Rozprawa opublikowana w 1864 roku w Bernie wykazuje już pewne myślenie naukowe, m. in. porównanie użycia aliteracji w retoryce łacińskiej z poezją anglosaską, w której autor zaobserwował podobnie silnie zarysowane tendencje do akcentowania roli nagłosowej spółgłoski. Dał jej nawet miano asonansu inicjalnego, dla przeciwwagi asonansowi finalnemu, zaobserwowanemu u autorów starożytnych pod mianem *homoeoteleutu*. Szwajcarski badacz dał też liczne przykłady aliteracji samogłoskowych, nie widział jednak żadnych przeszkód w zestawianiu nagłosowej samogłoski „a” z zupełnie innymi samogłoskami, twierdząc, że jest to również aliteracja.

Wybitnym na owe czasy osiągnięciem było studium czeskiego badacza J. Kvičaly, ogłoszone drukiem w Pradze w 1881 roku, pod tytułem *Ueber Alliteration in der Aeneis*. Bardzo obszerna praca w języku niemieckim, dająca przegląd wszystkich typów aliteracji spotykanych w eposie Wergiliusza, z uwzględnieniem danych liczbowych oraz zagadnień związane z konstrukcjami gramatycznymi najczęściej w figurach aliteracyjnych stosowanymi, wskazująca miejsca trudne interpretacyjnie, ale nadal pozbawiona podstawowych odniesień do dziedziny fonetyki. Wnikało to prostego faktu, że całe ówczesne językoznawstwo nie było jeszcze na tym etapie rozwojowym, który by wprowadzał na szeroką skalę badania języka w aspekcie fonetycznym

---

<sup>67</sup> Por. A. F. Naekius, *De alliteratione sermonis Latini*, „Rheinisches Museum” 3, 1829, 324-418.

z użyciem metod wybitnie przyrodoznawczych i z wykorzystaniem przyrządów pomiarowych, niezależnie od stopnia ich ówczesnej dokładności.

Ze studiów XIX-wiecznych na wspomnienie zasługuje *De alliterationis apud Romanos usu* z 1884 roku, pióra Carla Boettichera. W pracy tej autor szeroko opisuje zagadnienie akcentu inicjalnego w języku łacińskim i jego związki z powstaniem aliteracji, porównuje akcent grecki o charakterze muzycznym, zmienny w obrębie jednego słowa, z akcentem łacińskim, dynamicznym, którego dawną obecność na pierwszej sylabie sugerują najstarsze zabytki pisane, zawierające imiona bóstw wraz z epitetami (podobnymi jak Homerowe) oraz popularne ludowe powiedzenia.

Pomnikowym dziełem jest do dnia dzisiejszego praca XIX-wiecznego badacza Edwarda Nordena, licząca w obu tomach blisko 2 tysiące stron druku *Die Antike Kunstprosa*<sup>68</sup>. Nie została bynajmniej w całości poświęcona zagadnieniom aliteracji i zjawisk pokrewnych, ale autor szczegółowo omówił w niej proces użycia aliteracji u Greków (Homer, tragicy, sofisci) i Rzymian (formuły modlitewne, znaczący środek wyrazu u Enniusza, w małym zakresie dostrzeżony u Lukrecjusza, w większym u Wergiliusza i prozaików np. Neposa).

W ciągu stu lat od ukazania się pierwszej pracy Schluetera w 1820 r. aż do roku 1921 włącznie, zagadnieniom aliteracji, głównie inicjalnej, poświęcono blisko 80 artykułów i rozpraw naukowych. W latach poprzedzających wybuch II wojny światowej powstało około 30 kolejnych prac z tej dziedziny. Badano aliteracje, asonanse i rymy przede wszystkim u poetów, głównie Wergiliusza, Lukrecjusza, Horacego, badano również język komedii Plauta, ale nie pominięto znanych prozaików: Cyserona, Cezara i pisarzy mniej znanych, jak np.: Syliusz Italikus. Z biegiem czasu aliteracja nabrała w piśmiennictwie literaturo- i językoznawczym znaczenia jednego z ważniejszych problemów naukowych, a zainteresowania uczonych skupiały się coraz bardziej na zagadnieniach fonetycznych oraz poszukiwaniu relacji, tworzących się w obrębie całych fragmentów tekstu dzięki różnego rodzaju powtórzeniom. Na plan pierwszy wysuwa się tu na początku XX wieku od razu powszechnie przyjęte w nauce i uznane wręcz za obowiązujące, dzieło Jeana Vendryesa *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensite initiale en latin*, wydane w Paryżu w 1902 r. Aliteracja została uznana za fakt językowy natury ogólnej, obserwowany w wielu językach europejskich, choć nie o takim nasileniu i w takim znaczeniu, jakie miała w łacinie. Uznano powszechnie doniosłą rolę, jaką odegrała w literaturze łacińskiej, szczególnie

---

<sup>68</sup> Zob. E. Norden, *Die Antike Kunstprosa*, t. I, II, Leipzig 1898.

w zakresie organizacji tekstu i wierszotwórczej roli w dawnej poezji (głównie u Newiusza i Enniusza).

W badaniach nad zjawiskami instrumentacji dźwiękowej w językach klasycznych, a w szczególności języku łacińskim, przodowali uczeni francuscy. To do „szkoły francuskiej” należała pałeczka pierwszeństwa w tej dziedzinie przez długie lata. Jeszcze przed wybuchem II wojny światowej ukazała się ciekawa praca omawiająca zjawisko aliteracji u Wergiliusza, autorstwa A. Cordiera *L'alliteration latine. Le procede dans l'Eneide de Virgile*<sup>69</sup>, zawierająca na kilkunastu początkowych stronicach cenne zestawienie najdawniejszych prac poświęconych zagadnieniu aliteracji tak w łacinie, jak i w grece<sup>70</sup>. Praca poświęcona głównie aliteracji inicjalnej, w mniejszym zakresie zjawiskom z dziedziny rymu, przedstawiająca przejrzyste dorobek wcześniejszy w tej materii, ale nie wnosząca nowych wątków w postaci homofonii sylabicznej, sygnalizowanej już przez Giovanniego Pontano.

Najwybitniejszymi reprezentantami wspomnianej „szkoły francuskiej” byli Jean Marouzeau, autor kilkunastu artykułów z zakresu nieregularnej instrumentacji dźwiękowej i stylistyki łacińskiej oraz największego dzieła pt: *Traite de stylistique latine*<sup>71</sup> i francuskojęzyczny uczony rumuńskiego pochodzenia, N. I. Herescu, autor ciekawej pracy pt: *La poesie latine. Etude des structures phoniques*<sup>72</sup>, podejmującej głównie wątek harmonii wokalicznej w łacińskiej poezji klasycznej, ale opisujący również i inne zagadnienia z zakresu instrumentacji głoskowej zaobserwowane nie tylko u epików, ale i liryków, takich jak Horacy czy Katullus. Poza tymi dwoma wybitnymi uczonymi zagadnienia instrumentacji dźwiękowej opisywali i omawiali francuscy poeci i krytycy literatury. Czynili to głównie w ramach ogólnej refleksji nad poetyką, jej definicją oraz środkami wyrazu, przede wszystkim w odniesieniu do utworów współczesnego języka francuskiego, ale czasem też z odniesieniem do języków klasycznych<sup>73</sup>.

Z obszerniejszych prac naukowych nie można nie wspomnieć dzieła Waltera J. Evansa *Alliteratio Latina or Alliteration in Latin Verse Reduced to Rule* z roku 1921.

---

<sup>69</sup> A. Cordier, *L'alliteration latine. Le procede dans l'Eneide de Virgile*, Publ. Fac. Lettres Univ. Lille 3, Paris 1939.

<sup>70</sup> Omawiać kolejno wszystkich prac w tym miejscu nie ma potrzeby (większości wręcz nie sposób z racji ich znikomej dostępności), pełną listę zamieszczam w bibliografii ogólnej na końcu pracy.

<sup>71</sup> Zob. J. Marouzeau, *Traite de stylistique latine*, Paris 1935 (i wyd. 2., 1946).

<sup>72</sup> N. I. Herescu, *La poesie latine. Etude des structures phoniques*, Paris 1960.

<sup>73</sup> Najwięcej do powiedzenia mieli znany poeta Paul Valery i fonetyk Maurice Grammont, autor obszernego dzieła *Le vers francais. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1904. Dzieło to zawiera cały rozdział, *Phonetique impressive*, poświęcony fonetyce i jej potencjalnym związkom symbolizmem dźwiękowym, o którym mowa będzie w rozdziale drugim.

Na tle innych prac wyróżnia się świetna, od samego początku wysoko ceniona rozprawa doktorska autorstwa Rosamund Esther Deutsch pt: *Sound Patterns in Lucretius*, obroniona w amerykańskim ośrodku uniwersyteckim Bryn Mawr w 1939 r. Wielu badaczy podkreśla, że jak dotąd jest to najbardziej udana, pozbawiona balastu nadinterpretacji (choć jednocześnie i przydatnych danych liczbowych), próba opisu zagadnień z zakresu instrumentacji dźwiękowej, z rymem włącznie, zaobserwowanych w epickiej poezji Lukrecjusza. Wspomnieć także należy o monograficznej pracy poświęconej zagadnieniom instrumentacji dźwiękowej w języku greckim, napisanej przez W. B. Stanforda, *The Sound of Greek*, opublikowanej w 1967 r. w Los Angeles. Z prac najnowszych z pewnością warta jest wspomnienia rozprawa autorstwa Lucio Ceccarellego poświęcona jednej z odmian aliteracji sylabicznej (aliteracji identycznych spółgłosek okalających zmienną samogłoskę, typu: *cor* – *cer*, w zasadzie zgodnej z definicją konsonansu) zaobserwowanej i szczegółowo skomentowanej w *Eneidzie* Wergiliusza, *L'allitterazione a vocale interposta variabile in Virgilio*, ogłoszona drukiem w Rzymie w roku 1986.

#### 1.4 polski wkład w badania nad instrumentacją dźwiękową

Polskie piśmiennictwo naukowe dotyczące zagadnień instrumentacji dźwiękowej w poezji i prozie klasycznej reprezentowane jest nadzwyczaj skromnie. W zasadzie jedynym badaczem, który podejmował właśnie te zagadnienia (i nadal to czyni) jest krakowski uczony, znawca stylistyki łacińskiej, Józef Korpanty. Opublikował on szereg artykułów naukowych na temat aliteracji, paronomazji, homofonii sylabicznej, anagramów i innych rodzajów figur dźwiękowych związanych z powtórzeniami wyrazowymi oraz efektami dźwiękowymi, pojawiającymi się w nacechowanym miejscu metrum, jakim jest niewątpliwie klauzula heksametru. Wszystkie rozprawy w porządku chronologicznym zamieszczam w bibliografii na końcu pracy.

Z prac tej dziedziny pokrewnych, bo dotyczących zagadnień łacińskiej prozy rytmicznej, wymienić warto obszerne dzieło Tadeusza Zielińskiego *Das Clauselgesetz in Ciceros Reden*, ogłoszone drukiem w Lipsku w 1904 roku oraz dobrze w świecie nauki znany artykuł tego samego autora *Der Rhythmus der Roemischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen* opublikowany w: „Archiv fuer die gesammte Psychologie” VII, 1906, 125-142<sup>74</sup>.

Pracą najnowszą dotyczącą języka greckiego, ale nie ogłoszoną drukiem (rozprawa doktorska obroniona w 2003 roku w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego) jest *Instrumentacja dźwiękowa w greckiej liryce indywidualnej epoki archaicznej* autorstwa Jacka Partyki.

Z polskich rozpraw naukowych podejmujących zagadnienia instrumentacji dźwiękowej na przykładzie wybranych dzieł literatury rodzimej, nie sposób nie wspomnieć o dwóch podstawowych dziełach. Pierwszym z nich jest *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, ogłoszona drukiem w roku 1912 przez wybitnego znawcę przedmiotu, Kazimierza Wóycickiego, a wznowiona nakładem Polskiego Wydawnictwa Naukowego w roku 1960. W niej autor w sposób konsekwentny dowodzi, że utwór literacki będąc tworem językowym, dany jest odbiorcy jako zorganizowana całość wymawianiowo-brzmieniowa, a to, co w dziele literackim stanowi sferę dostępną zmysłowemu poznaniu, stanowiącą jego zmysłową

---

<sup>74</sup> Obszerną bibliografię prac z zakresu prozy rytmicznej, jakie powstały do 1928 roku włącznie znaleźć można w artykule L. Lauranda *Bibliographie du 'cursus'*, REL 6, 1928, 73-90.

przedmiotowość – to właśnie rozwijający się strumień brzmień językowych. W pracy tej najistotniejszy jest rozdział XVIII pt: *Harmonia głoskowa* (strony 177-217), który stawia autora w rzędzie najznamienitszych reprezentantów prądu zwanego symbolizmem dźwiękowym, którego postulaty omówię szerzej w rozdziale następnym.

Niewielką objętościowo, bo liczącą niewiele ponad 10 stron druku, ale za to zwartą pod względem treści, rozprawkę pt: *Instrumentacja głoskowa w „Pomniku” Tuwima*, opublikowała w Wilnie jeszcze przed II wojną światową Zofia Knisplówna<sup>75</sup>. Dała w niej szczegółowy opis utworu poety, z uwagą analizując wszelkie pojawiające się fonologiczne aspekty dźwiękowej strony wiersza. Była to pierwsza i przez długie lata jedyna podjęta w Polsce próba przeniesienia zdobyczy i ustaleń praskiej szkoły strukturalnej na grunt rodzimy.

W latach siedemdziesiątych powstały jeszcze dwie nieduże prace z tego zakresu, dotyczące języka polskiego: Maria Zembaty-Michalakowa opublikowała artykuł *Instrumentacja głoskowa w powieściach poetyckich Juliusza Słowackiego na tle porównawczym*<sup>76</sup>. Następnie Lucylla Pszczołowska ogłosiła drukiem ciekawy artykuł *Z obserwacji nad strukturą brzmieniową poezji staropolskiej*<sup>77</sup>, w którym zarysowała recepcję antycznych wskazówek dotyczących eufonii pojawiającą się na gruncie renesansowej poezji rodzimej Jana Kochanowskiego oraz barokowej Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego.

Drugą chronologicznie, ale tak naprawdę najważniejszą z polskich prac, jest monografia Lucylli Pszczołowskiej nosząca tytuł *Instrumentacja dźwiękowa*, opublikowana przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich w 1977 roku w serii *Poetyka. Zarys encyklopedyczny, Dział III, Tom II*. Najlepsza w dotychczasowym polskim piśmiennictwie naukowym, najobszerniejsza praca, poświęcona w całości wyróżnikom nieregularnej instrumentacji dźwiękowej w poezji polskiej, z odniesieniami do poezji klasycznej. Jasny i przystępny wykład, bogato ilustrowany przykładami rozmaitych postaci aliteracji, którą autorka traktuje bardzo swobodnie. Mieści również ważny rozdział opisujący dzieje świadomości teoretycznej, w tym dawne polskie traktaty z zakresu figur dźwiękowych i powtórzeń. Od momentu wydania tej pracy poza

---

<sup>75</sup> Por. Z. Knisplówna, *Instrumentacja głoskowa w „Pomniku” Tuwima*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*, Wilno 1937. Praca przedrukowana została po wojnie w zbiorze rozpraw *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1973, 141-150.

<sup>76</sup> M. Zembaty-Michalakowa, *Instrumentacja głoskowa w powieściach poetyckich Juliusza Słowackiego na tle porównawczym*, „Prace Literackie” XV, 1973.

<sup>77</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Z obserwacji nad strukturą brzmieniową poezji staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 65, 1974, 3, 141-158.

kilkoma jeszcze artykułami tej samej autorki (ujętymi przez mnie w bibliografii przedmiotowej) oraz krótkim zarysowaniem problematyki powtórzeń dźwiękowych, autorstwa wrażliwej na te zagadnienia badaczki języka poetyckiego, Marii Renaty Mayenowej<sup>78</sup>, w znanym mi polskim piśmiennictwie naukowym zaistniał jedynie rozdział pt. *Instrumentacja dźwiękowa*, w niewielkiej objętościowo, ale bardzo pojemnej pod względem treści, publikacji Wiktora Jarosława Darasza *Mały przewodnik po wierszu polskim*<sup>79</sup>. Najnowszą a jeszcze nie opublikowaną pracą jest obszerna rozprawa doktorska Beaty Śniecikowskiej, obroniona w 2005 roku w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego, pt. *Instrumentacja dźwiękowa w poezji dwudziestolecia międzywojennego*, w której autorka zajmuje się szczegółowo problematyką audialności słowa u wybranych twórców poezji lirycznej.

Oczywiście, byłoby to pewne uproszczenie, gdyby w tym momencie poprzestać na stwierdzeniu, że poza wymienionymi wyżej pracami w polskiej nauce nie wydarzyło się nic więcej. Nie jest tak, że nie napisano o instrumentacji zupełnie niczego, ale rzecz w tym, że nie były to odrębne prace, rozpatrujące wybrane zagadnienia z tej dziedziny, a jedynie zawierały jakieś fragmenty (i to raczej mniejsze niż większe) tym zagadnieniom dedykowane lub zwięźle sformułowane wnioski w rodzaju stwierdzeń dorzucanych „tak na marginesie”, przy okazji omawiania i komentowania konkretnych, jednak najczęściej wyłącznie polskich, dzieł literackich.

Postawiłam sobie za cel tej pracy ukazanie instrumentacji dźwiękowej w tym jej najbardziej szerokim ujęciu, czyli szeroko pojętej aliteracji, bogatej w rozmaite odmiany, licznie obecnej w poezji epickiej łaciny klasycznej złotego wieku. Pragnę ukazać wysoką jej pozycję w hierarchii środków artystycznego wyrazu, związane z tym faktem walory estetyczne wnoszone do poezji, sposoby wykorzystania przez twórców, funkcje pełnione w wybranych tekstach oraz wykazać, że sama w sobie jest ornamentem retorycznym i nie musi choć oczywiście może) spełniać w tekście jakieś specjalne funkcje, a pojęcie aliteracji i instrumentacji nie jest w linii prostej równoważnikiem onomatopei.

---

<sup>78</sup> Por. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, wyd. 2. popr. i uzupełn., 426-432, uczona podejmuje zagadnienia instrumentacji dźwiękowej również w swojej wcześniejszej książce *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego*, Warszawa 1949.

<sup>79</sup> Zob. W. J. Darasz, *Instrumentacja dźwiękowa*, w: *Mały przewodnik po wierszu polskim*, Biblioteczka Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego nr 25, Kraków 2003, 168-197.



## 2.1 definicje pojęć kluczowych: powtórzenie, instrumentacja i aliteracja (ujęcie *sensu stricto* oraz *sensu largo*)

*Repetitio*, a więc powtórzenie, jest dla mnie terminem absolutnie podstawowym i fundamentem, na jakim opiera się niniejsza praca. To właśnie powtórzenie jest tą zasadą organizacji wiersza, tą wszechobecną siłą, którą odczuwam bardzo wyraziście i według mnie to ona sprawia, że wiersz staje się wierszem, że brzmi inaczej niż mowa codzienna, niż proza czy dramat. Umiejętnie użyta sprawia, że kolejne wersy dźwięczą ze szczególną mocą, przekazując o wiele więcej informacji niż same znaki słowne, informacji o silnym ładunku emocjonalnym, pozwala pełniej przeżywać poetycki komunikat, sprawia również, że zapada on w pamięć bardzo głęboko, skłania nieraz do refleksji i dzięki temu jest przeżywany wielokrotnie na nowo, czasem na nowo odkrywany, wnosząc do codziennego życia ubogacające je przemyślenia. To właśnie z istoty powtórzenia jako takiego wypływają wszystkie definicje, jakie poniżej przedstawię, niezbędne do ukonstytuowania już na samym początku pracy, z których dwie szczególnie są ważne, instrumentacja dźwiękowa i aliteracja<sup>80</sup>.

Definicję powtórzenia oraz innych terminów ujętych w pracy podaję według *Słownika terminów literackich*<sup>81</sup>, opracowanego przez zespół pod red. Janusza Sławińskiego, gdyż spośród istniejących prac o charakterze słownikowym i encyklopedycznym, ta jest zdecydowanie najlepsza i najbardziej wszechstronna. Dla porównania będę też okazjonalnie korzystać ze *Słownika językoznawstwa ogólnego*<sup>82</sup>, pod red. Kazimierza Polańskiego, ze względu na to, iż w pewnej mierze omawiane zagadnienia wchodzą w obszar zainteresowań i kompetencje językoznawstwa ogólnego, a będzie to istotne w tych momentach, w których definicje tam zawarte będą się różniły od tych, które podaje słownik o typowo literaturoznawczym ujęciu.

„Powtórzenie – dwukrotne lub wielokrotne wystąpienie tego samego elementu językowego w obrębie określonego odcinka wypowiedzi. P. są bardzo ważnym sposobem organizowania mowy zarówno w planie wyrażania, jak i w planie treści. Występują w prozie użytkowej i literackiej, ale szczególne znaczenie zyskują w poezji. Stanowią fundament budowy wierszowej. Dotyczyć mogą wszelkich elementów językowych zarówno prostych i złożonych, jak zróżnicowanych i nie zróżnicowanych pod względem cech prozodyjnych, np.: fonemów,

<sup>80</sup> Por. L. Plesnik, *Pragmatyka repetycji*, w: *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, Warszawa 2002, 67.

<sup>81</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, wyd. 2 popr. i uzup.

<sup>82</sup> *Słownik językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław 2003.

morfemów, wyrazów, zwrotów, zdań. Zależnie od tego, czy powtarzające się elementy są jednostkami znaczeniowymi lub z takich jednostek się składają, czy też są to elementy nie posiadające samodzielnych znaczeń (mniejsze od morfemu, lub też elementy prozodyczne), odróżnia się p. leksykalne (anadiploza, anafora, anastrofa, antanaklasis, antymetabola, antistasis, conduplicatio, diafora, epanodos, epanalepsa, epifora, epizeuksis, geminacja, konkatencja, ploké, poliptoton, prosapodosis, refren, symploke) i p. brzmieniowe (aliteracja, echolalia, glosolalia, instrumentacja głoskowa, rym, rytm, strofa). P. dotyczyć mogą również schematów budowy niezależnie od ich konkretnego wypełnienia, np. schematów akcentowych, intonacyjnych, składniowych, kompozycyjnych (paralelizm). Inna nazwa: *repetitio*.”

Już więc na samym wstępie widać, ile zjawisk mieści się w obszarze tej jednej a niezmiernie ważnej definicji, w tym szczególnie ważna jest obecność dwóch kluczowych dla tej pracy: instrumentacji dźwiękowej i aliteracji, zaklasyfikowanych do podgrupy powtórzeń brzmieniowych. Oczywiście nie wszystkie wymienione powyżej pojęcia są dla tej pracy tak samo znaczące, nie wszystkich definicje będą niezbędne do wymienienia wśród licznych odmian aliteracji, traktowanych przez część badaczy raczej jako pojęcia powiązane niż w swej istocie faktyczne, różnorodnościowe przejawy tego samego zjawiska. Jedyne tylko, co mnie w tej definicji, bardzo precyzyjnej i pojemnej, zaskoczyło, to decyzja autorki hasła, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, o wskazaniu dopiero na samym końcu łacińskiego terminu *repetitio* i to jako „inną nazwę” opisywanego zjawiska. Moim zdaniem łaciński źródłosłów, od dawien dawna pojawiający się w starożytnych pracach retorycznych i gramatycznych, przejęty przez renesans i w takiej postaci wprowadzony do nauki nowożytnej, powinien być podany na samym początku, bo nie było pierwsze „ang.” czy „franc. repetition”, tylko łacińskie *repetitio* i obok hasła słownikowego jak sądzę powinno być umieszczone.

W *Słowniku terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, obszerna, bardzo szczegółowa i w moim przekonaniu najlepsza definicja instrumentacji dźwiękowej przedstawia się następująco: „Celowe uformowanie głoskowej warstwy wypowiedzi dla nadania jej szczególnych walorów brzmieniowych i semantycznych. Uformowanie to polega na takim doborze i ugrupowaniu wyrazów w wypowiedzi, że pewne głoski powtarzają się w niej z większą niż przeciętna częstotliwością, w bliskim sąsiedztwie lub w określonym porządku (aliteracja, echolalia, glosolalia, rym), inne zaś występują rzadziej i w rozproszeniu, a w wyjątkowych wypadkach zostają całkowicie wyeliminowane (lipogram). W wyniku instrumentacji warstwa głoskowa zyskuje pewną autonomię w stosunku do warstwy semantycznej, przestaje bowiem służyć wyłącznie rozpoznawalności i identyfikacji jednostek znaczeniowych, wytwarza natomiast własny porządek jakości brzmieniowych podlegający odrębnej waloryzacji estetycznej, niesprowadzalny do frazeologicznego i składniowego

porządku wyrazów, a wymagający częstokroć dodatkowej interpretacji semantycznej. Celowe układy głoskowych współbrzmień ujawniać bowiem mogą ukryte lub ustanawiać nowe semantyczne więzi między określonymi słowami (paronomazja, figura etymologiczna, kalambur, gra słów). Charakterystyczne brzmieniowe jakości wielowyrazowych fragmentów wypowiedzi zyskiwać mogą (zazwyczaj w związku z ogólnym jej znaczeniem) walory dźwiękonaśladowcze (onomatopeja) lub stylizacyjne (stylizacja brzmieniowa). Przypisywane im bywają różne znaczenia o charakterze symbolicznym (symbolizm dźwiękowy) jako brzmieniowym ekwiwalentom innych jakości zmysłowych (synestezja) oraz odpowiednikom pewnych stanów emocjonalnych.”

Z kolei w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* pod red. Kazimierza Polańskiego znajdujemy inną, bardzo zwięzłą definicję instrumentacji głoskowej autorstwa Zygmunta Saloniego: „W poetyce świadome ukształtowanie warstwy brzmieniowej (głoskowej) utworu literackiego. W rozumieniu szerszym do i. g. zalicza się również rozmieszczenie constant brzmieniowych wiersza (np. rymu), w węższym – ogranicza się ją do towarzyszących zjawisk brzmieniowych, zwłaszcza do częstszego używania określonych głosek lub ich ciągów niż w tekstach neutralnych. Do i. g. zalicza się także takie zjawiska fonetyczne w utworze literackim, jak onomatopeje, eufonia, homofonia, aliteracja.”

Jako szczególnego rodzaju ciekawostkę odnotowuję w tym miejscu fakt, który od razu zwrócił moją uwagę, że niezmiernie ważny termin, jakim jest aliteracja, został zamieszczony na samym końcu tejże definicji, w ramach swego rodzaju pojęć powiązanych. Podkreślone to zostało dodatkowo przez Z. Saloniego użyciem słowa „także”, co w pewnej mierze jeszcze bardziej oddaliło pojęcie aliteracji od zjawiska i istoty instrumentacji dźwiękowej, zupełnie jakby autor tego hasła z jednej strony nie włączał wspomnianych onomatopei, eufonii, homofonii oraz aliteracji do zasadniczego trzonu zjawiska, jakim jest instrumentacja dźwiękowa, a z drugiej wiązał zagadnienia z tej dziedziny przede wszystkim z efektami dźwiękonaśladowczymi, powtórzeniami sylabicznymi, a zjawisko aliteracji traktował jako mniej istotne, mniej zauważalne w tekście, wręcz poboczne.

Wybitna badaczka Lucylla Pszczołowska<sup>83</sup>, autorka kilku prac z zakresu powtarzalności dźwiękowej w poezji polskiej, już na pierwszej stronie jednego z największych swoich dzieł, pod wiele mówiącym tytułem *Instrumentacja dźwiękowa*, w pierwszych słowach daje krótką a jakże treściwą podstawową jej definicję: „Instrumentacja dźwiękowa jest jednym z przejawów realizacji zasady powtarzalności,

---

<sup>83</sup> L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, w: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny, Dział II, Tom II*, Wrocław 1977, 5.

podstawowej dla języka poetyckiego.” Tego właśnie sformułowania zabrakło mi w definicji instrumentacji dźwiękowej we wspomnianym *Słowniku terminów literackich*, bowiem i dla mnie kluczem do wszelkich zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej jest właśnie zasada powtarzalności. „Organizacja i grupowanie głosek” to opis odpowiadający stanowi faktycznemu, gdy w pewnych miejscach dzieła jednych głosek jest wyraźnie mniej a innych więcej, ale taka interpretacja nie wyklucza spojrzenia na to samo z drugiej strony: „organizacja i grupowanie głosek” to w rzeczy samej nastawienie twórcy na powtarzanie w pewnych miejscach dzieła wybranych głosek, które jednocześnie powoduje, że innych jest w danym miejscu mniej.

W dalszej części L. Pszczołowska rozróżnia dwa typy instrumentacji: regularną i nieregularną. Do tej pierwszej zalicza rym, który może (choć wcale nie musi) wspomagany być przez jakiś wzorzec metryczny z ustalonymi miejscami akcentowania. Powtarzalnością nieregularną natomiast jest według uczonej cała gama różnych zjawisk będących przejawem „niestałej i niemetrycznej powtarzalności głosek czy też ich sekwencji lub też głosek odznaczających się tą samą cechą, np. miękkość lub dźwięczność.” Nieco niżej dodaje, że jakkolwiek powtarzalność ma charakter nieregularny, to jednak daje się ująć w kategoriach statystycznych odnoszących się do danego tekstu, należy tylko pamiętać o podstawowej zasadzie, że język z natury dysponuje ograniczonym zasobem głosek i powtarzalność dźwięków jako taka jest nieunikniona, dlatego też powinno się uwzględniać w badaniach prawidła głosowe panujące w danym języku, determinujące sposób łączenia się głosek w grupy.

Definicja aliteracji zawiera się w definicji instrumentacji dźwiękowej, której aliteracja jest najważniejszą formą i z niej wypływa niejako szereg zjawisk instrumentacyjnych, możliwych do wyprowadzenia z poszerzonej definicji aliteracji, ujmowanej w węższym lub szerszym zakresie (*sensu stricto* i *sensu largo*), a to naturalną kolejną rzeczy zawęża lub poszerza zakres badań.

Raz jeszcze odwołam się do *Słownika terminów literackich*, w którym znajduje się następująca, obszerna definicja aliteracji: „1. powtórzenie jednakowych głosek lub zespołów głoskowych na początku wyrazów sąsiadujących ze sobą w tekście albo zajmujących analogiczne pozycje w wersie lub zdaniu. A. jako jedna z odmian instrumentacji głoskowej jest sposobem dodatkowego zorganizowania fonicznej warstwy wypowiedzi – tak wierszowanej, jak i prozaicznej. Pełnić może trzy funkcje: instrumentacyjną, semantyczną i wierszotwórczą. Funkcja instrumentacyjną polega na uwydatnianiu samodzielnych brzmieniowych walorów mowy, podkreślanu celowości

jej głoskowej kompozycji i intensyfikowaniu określonych dźwięków języka. Nasilenie funkcji instrumentacyjnej zależy od nagromadzenia aliteracyjnych powtórzeń na pewnej przestrzeni tekstu oraz od ich zestrojenia z instrumentacją wewnątrzwyrazową i rymem. Funkcja semantyczna polega na uwydatnianiu więzi znaczeniowych między upodobnionymi brzmieniowo i w ten sposób wyodrębnionymi słowami; jako zabieg semantyczny a. działa tak jak inne rodzaje paronomazji. Warunkiem wystąpienia funkcji wierszotwórczej jest stabilizacja aliteracyjnych powtórzeń i powiązanie ich z budową wersu. W takiej postaci, spajając dwa pojedyncze wersy lub zdania w jednostkę wyższego rzędu, stały się one podstawą tzw. wiersza aliteracyjnego występującego w najstarszej poezji germańskiej, angielskiej, irlandzkiej i skandynawskiej. Jako sporadyczny efekt brzmieniowy a. stosowana jest w całej poezji europejskiej, nie wyłączając antycznej poezji greckiej i rzymskiej, stosunkowo w dużym nasileniu wystąpiła w poezji łacińskiej wczesnego średniowiecza, np. u Fortunatusa, VI w., i Virgiliusa Marona, VII w. (aequidicium). W poezji polskiej odegrała szczególnie dużą rolę w poetyckich eksperymentach futurystów (futuryzm), dość często spotykana we współczesnym wierszu wolnym, uwydatnia jego poetycką organizację i wewnętrzną spójność. 2. to samo co instrumentacja głoskowa.”

Jest to bez wątpienia definicja poszerzona, a więc definicja aliteracji *sensu largo*, która jest odmianą instrumentacji dźwiękowej (głoskowej), obejmująca swym zakresem zasadniczo aliterację inicjalną, do której odnosi nas etymologia tego pojęcia, łacińskie „ad litteram” (tłumaczone zwykle jako „nawracanie do litery/głoski”, tej samej głoski), ale też nie wykluczająca szeregu innych zjawisk, jak np.: paronomazja. To, co jest szczególnie ciekawe, to końcówka tej definicji, a dokładniej drugie możliwe użycie terminu aliteracja: „to samo co instrumentacja głoskowa”, które praktycznie zrównuje ze sobą te dwa pojęcia. Takie samo stwierdzenie napotkać można również we wspomnianej wcześniej pracy Lucylli Pszczołowskiej, z dodaniem istotnej uwagi, że aliteracja dotyczyć może każdego miejsca w wyrazie, a nie wyłącznie jego początku, jak to się w dawniejszych pracach, wręcz zwyczajowo już przyjęło. Badaczka dodaje w przypisie do tego fragmentu pracy<sup>84</sup>, że takie właśnie pojmowanie aliteracji znaleźć można między innymi w szanowanej za wszechstronne ujęcie zagadnień *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, pod red. A. Praemingera, wydanej w Princeton w 1965 roku.

Moje zastrzeżenia budzi jedynie sformułowanie: „Jako sporadyczny efekt brzmieniowy a. stosowana jest w całej poezji europejskiej, nie wyłączając antycznej

---

<sup>84</sup> Zob. *Op. Cit.*, 21, przypis 1.

poezji greckiej i rzymskiej, stosunkowo w dużym nasileniu wystąpiła w poezji łacińskiej wczesnego średniowiecza...”. Wzmiankowana „sporadyczność” oraz użyte w tym fragmencie sformułowanie „nie wyłączając” bardzo mnie razi, ale po chwili zastanowienia stwierdzam, że moje obserwacje, jak znaczne są luki badawcze w tej dziedzinie i ograniczona wśród szerszych kręgów literaturoznawców, specjalistów w zakresie różnych epok, wiedza na temat zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej obecnych w poezji antycznej. Oczywiście poza wiedzą o istnieniu - nazwę to mocno - „skrajnego” przypadku wiersza aliteracyjnego lub chętnie pisywanego w średniowieczu wiersza z zakresu poezji kunsztownej, o nazwie *aequidicium* (łac. brzmiące jednakowo), w którym konsekwentnie wszystkie wyrazy utworu zaczynały się od tej samej litery, a którego szczególnej konstrukcji nie można nie zauważyć, gdyż „kłuje” w oczy (odbiór wzrokowy). Takie sformułowanie jest krzywdzące dla klasycznej poezji łacińskiej, bo w przypadku greckiej ostatecznie, acz nie bez mniejszych czy większych sprzeciwów, można by się z takim postawieniem sprawy zgodzić.

Definicję aliteracji w węższym zakresie i w bardzo oszczędnej formie, znaleźć można w cytowanej już wcześniej *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego*, znów w opracowaniu Zygmunta Saloniego: „figura retoryczna (stylistyczna), polegająca na powtórzeniach spółgłosek w celu wzmocnienia ekspresji, np.: wlepił wzrok, w mózgu myśl, ostra kra (J. Liebert). W niektórych systemach metrycznych (np.: w dawnej poezji germańskiej) a. pełniła funkcję czynnika wierszotwórczego.” Tak więc tutaj autor hasła przyjmuje, że aliterują jedynie spółgłoski, nie podaje żadnych informacji o tym, jakie aliteracja zajmuje miejsce w wyrazie, zamiast tego jedynie trzy przykłady wzięte z utworów jednego pisarza, z których dwa to aliteracje inicjalne, a jeden to homoeoteleuton, a najwyraźniej uznając je za dość wymowne i nie wymagające żadnych dodatkowych objaśnień, szybko zamyka temat.

Celem przywołania tych kilku definicji było ukazanie, że obecnie nie ma jednej zgodnie przyjętej definicji zarówno instrumentacji głoskowej, jak i aliteracji. Ta ostatnia w sposób szczególny domaga się podjęcia konkretnej decyzji o zakresie jej „obowiązywania”. Widać pojawiające się istotne zróżnicowanie, choć nie zawsze są to różnice diametralne, to jednak na tyle znaczące, że faktycznie wiele zależy od świadomego wyboru badacza oraz jego konsekwencji w toku realizacji analizy utworu literackiego, w sytuacji gdy już na podstawowym poziomie definicyjnym sprawa jest dyskusyjna.

## 2.2 odmiany aliteracji

Po niezbędnym omówieniu trzech podstawowych pojęć pora przejść do sprecyzowania tych terminów, które będą często w pracy używane, a więc powinny zostać na początku jasno określone. Są to pojęcia, które wypływają z przyjętej przez mnie definicji aliteracji *sensu largo*, tej najszerzej, najbardziej pojemnej, zakładającej wymienne stosowanie tego terminu z pojęciem instrumentacji dźwiękowej, zgodnej w opisem dokonany przez jej „wynalazcę”, renesansowego humanisty Giovanniego Pontano. Wszelkie odmiany zjawiska, których wspólnym mianownikiem jest powtarzalność określonych głosek, czy to w nagłosie czy to w wygłosie, a więc w tych dwóch, najsilniej nacechowanych miejscach wyrazu, czy wreszcie w jego środku, są dla mnie aliteracją. Z należyтым szacunkiem odnoszę się do tradycyjnej recepcji pojęcia aliteracji, w wersji inicjalnej, która jest powszechnie przyjęta w polskiej literaturze naukowej, uznając, że istotnie ma największą moc oddziaływania z prostego względu: nagłos wyrazu jest bez wątpienia ważniejszy od innych jego części i wszystko to, co się tam dzieje zdecydowanie najszybciej i najłatwiej jest wychwytywane. Aliteracja inicjalna jest tą podstawową odmianą, która odgrywa główną rolę w twórczości poetyckiej autorów piszących w różnych językach i należących do różnych epok, ze szczególnym uwzględnieniem epoki antycznej, a w niej twórczości poetów łacińskich doby klasycznej, dlatego też jej właśnie, ale z uwzględnieniem podziału na poszczególne odmiany, najwięcej miejsca w tej pracy poświęcę. Zgodnie z przyjętą definicją aliteracji *sensu largo* oraz fundamentalną dla języka poetyckiego zasadą powtarzalności, przystępując do opisu poszczególnych odmian szeroko pojętej aliteracji, najpierw wypada dokonać ogólniejszego podziału badanych zjawisk na powtórzenia leksykalne i brzmieniowe. Do pierwszej grupy zaliczają się: anafora, epifora i poliptoton.

Wszystkie trzy wspomniane zjawiska aliteracyjne obejmują powtórzenie tego samego słowa (rzadziej całego zwrotu) w kolejnych segmentach wypowiedzi, ale po pierwsze: w innych jej miejscach: anafora na początku, epifora na końcu, po drugie: niekoniecznie w dokładnie tej samej formie, poliptoton bowiem, w odróżnieniu od anafory i epifory, mogący występować w dowolnym miejscu wersu, charakteryzuje się tym, że ma inną formę gramatyczną. Na podstawie tej właśnie cechy, zmienionej formy, choć dokładnie tego samego znaczeniowo, a użytego ponownie w krótkim odcinku

wypowiedzi wyrazu, poliptoton klasyfikowany jest nieraz jako jedna z odmian paronomazji<sup>85</sup>, o której będzie mowa nieco niżej, przy okazji mniej częstych pod względem frekwencji<sup>86</sup>, za to szczególnie efektywnych form aliteracyjnych.

Z anaforą w sposób szczególny związane jest pojęcie paralelizmu, o którym warto również wspomnieć, gdyż odnosi w linii prostej do zasady powtarzalności. Skorzystam z obszernej definicji jaka podaje *Słownik terminów literackich*: „Paralelizm - rodzaj powtórzenia: wprowadzenie w ciąg wypowiedzi elementów pod jakimś względem analogicznych, podobnie zbudowanych, realizujących wspólny schemat, równoległych pod względem formalnym lub znaczeniowym. Uznawany jest za najbardziej elementarny chwyt twórczości słownej – zarówno z racji swej pierwotności (odgrywa wielką rolę w literaturze ludowej i znany jest najbardziej archaicznym tradycjom poetyckim), jak i uniwersalności (do p. daje się sprowadzić szereg zasadniczych wyznaczników języka poetyckiego). P. występować może w obrębie każdego poziomu organizacji wypowiedzi. W warstwie brzmieniowej na powtarzalności analogicznych i uznanych za równoważne elementów opiera się rytm i instrumentacja (zwłaszcza rym). Przejawem p. intonacyjnego jest ekwiwalencja wersów stanowiąca główny czynnik struktury wierszowej, szczególnie w wierszu wolnym; w prozie rytmicznej i w wierszu regularnym p. intonacyjny wsparty bywa najczęściej p. syntaktycznym, który opiera się na identyczności lub podobieństwie budowy zdań czy zespołów zdaniowych.”

Jak widać paralelizm ściśle wiąże się z zasadą powtarzalności, a może mieć wymiar nie tylko leksykalny czy brzmieniowy, ale i syntaktyczny – szczególnie odnosi się to do czasowników i rzeczowników o zgodnych zakończeniach fleksyjnych, które przechodzą *de facto* w rym, zewnętrzny, dotyczą końców wersów lub wewnętrzny, o ile taka powtarzalność jest zorganizowana na zasadzie odpowiedniości metrycznej, w podobnej lokalizacji w obrębie wersu lub kilku wersów ze sobą sąsiadujących. Wiąże się to więc ściśle z kwestią rymu jako jednego z przejawów powtarzalności brzmieniowej, szczególnie skomplikowaną, gdy dotyczy poezji starożytnej. Nie mamy bowiem wyraźnych świadectw na to, że rym był elementem wprowadzanym celowo, składnikiem o podstawowym znaczeniu dla twórczości poetyckiej. Wręcz przeciwnie,

---

<sup>85</sup> Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, 375.

<sup>86</sup> Mam tu na myśli przede wszystkim frekwencję w czasach antycznych, obecnie paronomazja przeżywa prawdziwy renesans, stanowiąc bardzo nośny i efektywny środek artystycznego wyrazu używany praktycznie i co więcej skutecznie dla celów reklamy, np.: „coś na ziąb” odnoszące do powszechnie znanego „coś na ząb”. Pisał o tym w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku K. Ajdukiewicz w *Zarysie logiki*, Warszawa 1958, 71.



znajdujemy świadectwa na to, że poetom wytykano identycznie brzmiące zakończenia wersów jako dowody warsztatowego zaniedbania, budzące u krytyków grymas niezadowolenia lub ewentualnie pobłażliwy uśmiech, jak słynne Wergiliuszowe: „*aspice convexo nutantem pondere mundum,/ terrasque tractusque maris caelumque profundum;*” (*Bucolica* 4, 50-51). Może dlatego, że brzmiało *rustice*, trąciło mało wysublimowanym językiem nieoświeconego ludu pracującego italskich wiosek? Wiadomo nie od dzisiaj, że powtarzalność dźwiękowa o charakterze tak aliteracyjnym jak i rymowym obecna jest właściwie we wszystkich znanych kulturach językowych, wprawdzie silniej zaznacza się na etapie pierwotnym, formowania się języka i poezji jako takiej, ale trwa dalej w kulturze ludowej, która tak chętnie i w sposób trwały przechowuje elementy podstawowe dla funkcjonowania języka i kultury danej społeczności. To samo dotyczy zagadnienia rytmu, z którego pojęcie rymu jest wyprowadzane, z dawnych czasów pieśni wykonywanej przy pracy, rytmicznego powracania pewnych ruchów, dźwięków, a potem i słów<sup>87</sup>.

Rym, określany przez starożytnych Greków i Rzymian mianem „podobnego zakończenia” (przez gramatyków i teoretyków wymowy najczęściej stosowane określenie to *homoeoteleuton*), nie był konstytutywnym elementem poezji antycznej, szczególnie rym końcowy, obejmujący powtórzenie identycznych bądź podobnych morfemów. Głównie dotyczyło to sufiksów czasownikowych, znajdujących się w zakończeniach ostatnich wyrazów w wersach sąsiednich lub we względnie niedalekiej od siebie odległości, co umożliwiało objęcie pamięcią istotnego fragmentu dzieła i skojarzenie podobieństwa dźwiękowego. Rym był traktowany raczej jako lapsus, podobnie jak wyrazy jednosylabowe kończące wers, sprawiające wrażenie przypadkowego i podręcznego zastosowania, jak gdyby z braku innej alternatywy zakończenia wiersza i wypełnienia metrum, a niechęci do przebudowywania większej partii tekstu i modyfikowania zarówno treści jak i formy wypowiedzi. Znany jest wers z *Ars poetica* (*A. p.* 167) Horacego: „*Parturiunt montes nascetur ridiculus mus*”, poprzez porównanie „stękania” wielkich gór z narodzinami śmiesznej, bo malutkiej myszki, wyraźnie krytycznie nawiązujący do tego rodzaju zakończenia wersu, nie licującego z powagą epickiej opowieści i w pewien sposób psującego ustalony rytm klauzuli heksametru. Ostatni wyraz w metrum heksametrycznym powinien mieć dwie lub trzy sylaby, przedostatni - co najmniej dwie, a najlepiej trzy, co było najlepszą możliwą realizacją niepisanego, ale w praktyce pilnie przestrzegane postulat

---

<sup>87</sup> Por. O. von Essen, *Fonetyka ogólna i stosowana*, Warszawa 1967, 235.

zgodności akcentu wyrazowego z iktem metrycznym w klauzuli heksametrycznej (5. i 6. stopa). Samo istnienie iktu metrycznego to zupełnie odrębna kwestia, którą omówię nieco szerzej w rozdziale trzecim. Abstrahując jednak w tej chwili od zagadnienia iktu, należy podkreślić, iż w łacińskiej praktyce heksametrycznej, a w odróżnieniu od greckiego pierwowzoru, bardzo restrykcyjnie przestrzegane były dwie sprawy: „naturalność” akcentów w 5. i 6. stopie wiersza, innymi słowy ich pełna zgodność z regułami akcentowania oznaczonymi przez gramatykę, oraz nierozdzielanie arsy i tezy piątej stopy końcem słowa (a więc tej stopy, w której spondej pojawiał się najrzadziej). Była to wyłącznie specyfika łacińskiego heksametru. Ale wracając do wątku jednosylabowca na końcu wersu: czy tego rodzaju krytyka była zawsze uzasadniona? I czy na pewno tylko o niedostatki warsztatowe i pośpiech chodziło? Czy może jednak taki wyraz jednosylabowy w sposób nagły i zupełnie nieoczekiwany spadający na słuchacza, spodziewającego się zupełnie regularnego zakończenia, był właśnie przez to interesujący, zwłaszcza, że pojawiał się w miejscu eksponowanym, tuż przed zwyczajową pauzą i początkiem kolejnego wersu, pobudzał tym samym do myślenia, stanowiąc istotne urozmaicenie toku opowiadania, wręcz rodzaj niespodzianki. Te kwestie warto są dogłębnierozpatrzenia<sup>88</sup>.

Definicja rymu jest jednak na miejscu, nawet w pracy dotyczącej poezji starożytnej, ponieważ czy poeci tej epoki przyznawali się do jego stosowania czy nie, powtórzenie jednakowych lub podobnych układów brzmieniowych w zakończeniach wyrazów zajmujących ustaloną pozycję w obrębie wersu (w wierszu) lub zdania (w prozie) jest w łacinie obecne i to zauważalnie. Jakkolwiek antyczny wiersz iloczasowy był co do zasady nierymowany, opierając się na rytmie, to jednak współbrzmienia głoskowe pojawiały się dość często w zakończeniach form fleksyjnych, czasowników, imiesłówów, rzeczowników i przymiotników. W prozie oratorskiej pojawiały się często w obrębie zakończeń członów okresu retorycznego (określane z grecka mianem *homoioteleuta* lub z łacińska przez opisanie: *similiter cadentia*, *similiter desinentia*). Praktyka retoryczna wykorzystująca rymy w zakończeniach kolonów sięga czasów Gorgiasza<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> U Horacego jest to bez wątpienia efekt celowy. Na podobnej zasadzie działała też przerzutnia, ponieważ myśl nie zakończona wraz z końcem wersu, czekająca na rozwiązanie w wersie kolejnym, także stanowiła element urozmaicenia, a precyzyjnie zastosowana, z wycuciem chwili, była bez wątpienia jednym z atutów poematu.

<sup>89</sup> Por. R. Turasiewicz, *Studia nad stylami greckiej prozy artystycznej*, PAU Prace Komisji Filologii Klasycznej nr 33, Kraków 2005, 51.

Najbardziej interesujące z punktu widzenia tej pracy, są dwie odmiany rymu, w terminologii zapożyczanej z teorii wiersza polskiego oznaczane jako rymy przybliżone, ubogie lub niedokładne, będące jednocześnie odmianami aliteracji: asonans i konsonans. Asonans to rym oparty na identyczności samogłoskowej, podczas gdy spółgłoski znajdujące się w dwóch przynależących do siebie członach, nie odgrywają większej lub zgoła żadnej roli, np. **plama** – **trawa**. W praktyce łacińskiego heksametru daje się zaobserwować znaczna częstość takich zgodności w klauzulach wersowych, podobnie wcale nie tak znowu mała częstość i pewną regularność występowania form asonansu, sylab akcentowanych metrycznie, połączonych z homoteleutami, ostatnimi sylabami w wersie pozbawionymi akcentu metrycznego, na ogół pary takie zlokalizowane są przed cezurą i w zakończeniu wersu lub też przed dwiema cezurami, główną i poboczną. Zajmowaną pozycją zwracają uwagę na swoje istnienie w momencie króciutkiej pauzy następującej po ich wypowiedzeniu, pełnej napięcia, co będzie dalej, a pozwalającej jednocześnie dzięki momentowi ciszy na choćby chwilowe przytrzymanie ich w pamięci i skojarzenie z drugim elementem, mającym nastąpić niebawem, a następnie zapamiętanie jako efektownej całości. To, jak sądzę, wraz z częstą cezurą typu bukolicznego, legło u podstaw średniowiecznego rymowanego heksametru, *versus leoninus*, którego najcelniejszym pomnikiem jest 12-wersowy poemacik XIII-wiecznego poety Bernarda z Cluny<sup>90</sup>.

Konsonans jest w polskiej teorii literatury określany mianem rymu (również ubogiego, przybliżonego lub niedokładnego) opartego na współbrzmieniach spółgłoskowych, przy jednoczesnym zróżnicowaniu samogłosek w ich obrębie się znajdujących, np. **kamienie** - **kominy**. Przynajmniej w odniesieniu do języka polskiego, definicje słownikowe lub podręcznikowe bywają opatrzone komentarzem, że konsonans nie odgrywa w wierszu specjalnej roli, gdyż w naszym systemie samogłoska będąca ośrodkiem sylaby skupia na sobie o wiele większą uwagę niż otaczające ją spółgłoski,

---

<sup>90</sup> *Hora novissima, tempora pessima sunt, vigilemus,  
Ecce minaciter imminet arbiter ille supremus  
Imminet, imminet ut mala terminet, aequa coronet,  
Recta remuneret, anxia liberet, aethera donet,  
Auferat aspera duraque pondera mentis onustae,  
Sobria muniat, improba puniat, utraque iuste.  
Hic breve vivitur, hic breve plangitur, hic breve fletur;  
Non breve vivere, non breve plangere retribuetur;  
O retributio! stat brevis actio, vita perennis;  
O retributio! caelia mansio stat lue plenis;  
Quid datur et quibus? aether egentibus et cruce dignis,  
Sidera vermibus, optima sontibus, astra malignis.*

utrudniając tym samym ich dostrzeżenie<sup>91</sup>. Wprawdzie – jak zostanie to wykazane liczbową charakterystyką w kolejnym rozdziale – język łaciński pod względem frekwencji hołdował samogłoskom, ale chyba jednak nie stawiał ich na takim piedestale jak polszczyzna. Całkiem licznie są reprezentowane w heksametrach Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza konsonanse sylabiczne: *cur* – *cer*, *tor* – *ter* i inne podobnego typu, usytuowane nie w pozycji wygłosowej, lecz przede wszystkim silnie zaznaczone w nagłosie (niezależnie od tego, czy sylaby inicjalnej czy sylaby rdzeniowej w wyrazie złożonym), mające poza typowo instrumentacyjną funkcją nawracania do brzmienia, również i inne funkcje do spełnienia, głównie emfazy położonej na dany fragment tekstu, zwłaszcza, gdy na te właśnie części wyrazowe pada akcent metryczny, a dzieje się tak w dużej części przypadków<sup>92</sup>. Drobiazgową analizę przeprowadził na materiale *Eneidy* L. Ceccarelli, opisując każdy zaobserwowany przypadek konsonansu, który on określa mianem aliteracji *a vocale interposta*, pod kątem informacji zawartych w kontekście danego fragmentu i ich ważności dla wymowy dzieła lub danej sytuacji.

Niewiele mniej licznie jest zjawisko obejmujące *stricte* nagłos słowa, o greckiej nazwie wyjaśniającej najlepiej zasadę działania - *homoeoarcton*. Ten rodzaj aliteracyjnego powtórzenia ma miejsce u łacińskich epików, a w sposób szczególny u Lukrecjusza i Owidiusza, najczęściej w tej samej pozycji metrycznej, choć niewątpliwie z pozycji możliwych do zajęcia w wersie/wersach, najwyraźniej zaznacza się na początku, będąc czasem aliteracją *sui generis* akrostychiczną.

Zdefiniowania wymagają dwa mniej znane pojęcia, mniej zbadane, pojawiające się w ramach zagadnień instrumentacji dźwiękowej i aliteracji, a mianowicie homofonia sylabiczna i aliteracja zwana kolizyjną. Pierwszy z tych terminów jest pod względem samej nazwy stosunkowo nowy, choć geneza jego jest dawna. Opisywał to zjawisko już Giovanni Pontano w końcu XV wieku, jako zetknięcie sylab, identycznych lub podobnych brzmieniowo, bo rozpoczynających się od tej samej spółgłoski, w dwóch sąsiadujących ze sobą wyrazach: wygłosie poprzedzającego i nagłosie po nim następującego. Zjawisko to, zaobserwowane już dość dawno temu w prozie Cyserona, jest licznie reprezentowane w poezji epickiej złotego wieku, ale do tej pory raczej mało

---

<sup>91</sup> Por. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1974, 300.

<sup>92</sup> Zob. L. Ceccarelli, *L'allitterazione a vocale interposta variabile in Virgilio*, Roma 1986.

zajmowało badaczy<sup>93</sup>, pobieżnie opisywane, raczej jako ciekawostka niż zjawisko o znacznej frekwencji o dostrzegalnym, dość regularnym schemacie występowania. Dlatego też postanowiłam podjąć się zestawienia konkretnych danych liczbowych, zbadania miejsc występowania, porównania użycia oraz pełnionych w poematach funkcji. Zasadniczo, zgodnie z przyjętą nazwą zjawiska: „homofonia” badaniu podlegać powinny sylaby identyczne brzmieniowo, ale zgodnie z *ususem* zaobserwowanym w poematach przyjąłam klasyfikację dopuszczającą zmienność elementu samogłoskowego, homofonią jest dla mnie *-ra ra-*, jak również *-ra re-* i *-re ra-* itp.

Pojęcie aliteracji kolizyjnej, w świetle wszelkich innych wyżej wymienionych, jest zupełnie nowe, zostało zaprezentowane przez amerykańskiego badacza, Gilberta Higheta w artykule *Consonant Clashes in Latin Poetry*, opublikowanym w 1974 r.<sup>94</sup> Oznaczył nim zbiegi identycznych spółgłosek w wygłosie i nagłosie dwóch sąsiadujących ze sobą wyrazów, a więc w sytuacji analogicznej do tej, jaka zachodzi w przypadku wyżej opisanej homofonii sylabicznej. Zbiegi w szczególności spółgłosek zwartych (*t, d, p, b, c, g, r*) oraz szczelinowego „s”, dające najczęściej efekty onomatopieczne. Autor nie podjął się całościowego zbadania któregoś z poematów, zestawiał wyniki z dwóch wybranych ksiąg epiki Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza. Dało mi to impuls do zebrania pełnych danych ilościowych i jakościowych, co też zamierzam przedstawić w rozdziale trzecim pracy.

Na koniec definicje szczególnych przypadków aliteracji: paronomazji, będącej odmianą gry słownej, do której zalicza się również anagram oraz figura etymologiczna. Te odmiany aliteracji pojawiają się wtedy, gdy z nasileniem instrumentacji tekstu coraz łatwiej ujawnia się funkcja paronomastyczna, kierująca uwagę odbiorcy w stronę nowych treści naddanych, wywołanych obecnością wyrazów podobnych dźwiękowo, niezależnie od ich znaczeń. Najwcześniej zaobserwowaną w językach klasycznych była niewątpliwie paronomazja (łac. *adnominatio*), a więc zestawienie podobnie brzmiących słów, zarówno spokrewnionych etymologicznie, jak i pod względem semantycznym niezależnych, uwydatniające ich znaczeniową bliskość, obcość lub przeciwieństwo. Zaliczano ją w antyku do cenionych ze względu na efekt figur retorycznych<sup>95</sup>, z niej

---

<sup>93</sup> Powstał artykuł R. Godela, *Dorica castra: sur une figure sonore de la poesie latine*, w: *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris 1967, vol. I, 760-769, poza tym pisze o tym jeszcze N. I. Herescu w swoim dziele *La poesie latine. Etude des structures phoniques*, Paris 1960, zob. również artykuł J. Korpantego, *Syllabische Homophonie in lateinischer Dichtung und Prosa*, „Hermes” 125, 1997, 330-346.

<sup>94</sup> G. Highet, *Consonant Clashes in Latin Poetry*, „Classical Quarterly” 69, 1974, 178-185.

<sup>95</sup> Por. Arystoteles, *Retoryka* 1412a i 1412b.

wywiódł aliterację jako termin ogólny Giovanni Pontano, była i jest nadal podstawą rozmaitych odmian gry słownej, bywa źródłem żartów językowych. Szczególną jej odmianą jest znana również w starożytności *parecheza* (grec. *parechesis*), polegająca na zestawieniu słów różniących się jedną głoską (zmienioną lub usuniętą z jednego z wyrazów) lub zmienionym porządkiem identycznych sylab. Obydwie te odmiany aliteracji podpadają pod szerszą funkcjonalnie kategorię, jaką jest gra słów, polegająca na wykorzystywaniu brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatnienia ich znaczeniowej wartości lub wielowartościowości, wzajemnej obcości lub spajających je więzów pokrewieństwa, analogii czy kontrastu, stanowi w swej istocie zabieg semantyczny realizowany w tekstach na wiele sposobów. Najczęstszym poza wyżej wymienionymi jest anagram oraz figura etymologiczna.

Anagram, częsty w badanych poematach, wyraźnie ulubiony przez poetów łacińskich antyku (jak i średniowiecza), a stosowany głównie w celach instrumentacyjnych, to rodzaj gry słów polegający na takim doborze wyrazów, że jedno z nich można uznać za przekształcenia innych w wyniku przestawienia liter lub sylab. Przyjmuje się również, że powinno być spełnione pewne minimum liczbowe, aby można było mówić o anagramie (czy też jego podtypie, jakim jest palindrom), dlatego też najmniejsza figura anagramatyczna powinna obejmować trzy głoski. Figura etymologiczna z kolei to jeden z tropów chętnie podejmowany w retoryce, odmiana paronomazji, której cechą charakterystyczną jest zestawienie w jednym zdaniu lub wyrażeniu (w sąsiedztwie bezpośrednim lub niekoniecznie), słów spokrewnionych etymologicznie, o tym samym rdzeniu, będących w zdecydowanej większości przypadków równocześnie różnymi częściami mowy (*vitam vivere*). Z punktu widzenia wartości brzmieniowych pokrywa się w zasadzie z aliteracją inicjalną pogłębioną do poziomu jednej lub dwóch sylab. Na tym chciałabym zakończyć przegląd pojęć podstawowych.

### 2.3 symbolizm dźwiękowy, sygmatyzm oraz problematyka onomatopei

Zacznę od cytatu, który, jak sędzę, dobrze oddaje ideę symbolizmu dźwiękowego, będącego ważnym elementem w przedstawianiu zjawisk związanych z instrumentacją dźwiękową, dotyczącym innego istotnego, a przy tym niezwykle dyskusyjnego, problemu, jaki zostanie w tym rozdziale pracy przedstawiony – problemu onomatopei. „Swoistą postawą introspekcyjnej postawy człowieka względem języka jest zastanawianie się nad wyrazami lub innymi elementami językowymi, z którego rodzą się pomysły interpretacyjne dotyczące genezy wyrazów, oparte na subiektywnych przeżyciach, próby ustalania ich wzajemnych związków, co wiąże się częstokroć z mistycznym kultem słowa. Zjawisko to istnieje, odkąd istnieją języki i choćby z tego tylko względu jest godne uwagi. Szczególnie dużo materiału na ten temat dostarczają wypowiedzi natchnionych poetów<sup>96</sup>”. Poetów i filozofów dodam, bo od filozofii się wszystko zaczęło.

U źródeł dziejów symbolizmu dźwiękowego leży starożytny spór o pochodzenie języka. Zagadnienie naturalnej czy konwencjonalnej genezy języka nurtowało myślicieli od dawien dawna, ale dopiero starożytni Grecy zajęli się tym i innymi pokrewnymi kwestiami w sposób bardziej dogłębny. Nie wiadomo, kto rozpoczął dociekania w tym kierunku, imion pierwszych „filologów” nie znamy, niewiele świadectw się z tego czasu zachowało, znamy za to imiona pierwszych filozofów jońskich zainteresowanych tym tematem. Możliwe, że Protagoras (480-410 przed Chr.) albo już Pitagoras (572-497 przed Chr.) zapoczątkował dyskusję nad tymi kwestiami, inni widzą w początkach rozważań teoretyczno-językowych wiodącą rolę Heraklita z Efezu (ok. 500 r. przed Chr.).

Hasło naczelne, owo słynne *physei* czy *thesei*, nie było oczywiście główną osnową ich rozważań, ale w sposób istotny zawierało się w dociekaniach ogólniejszej natury, jaką było ustalenie stosunku języka do rzeczywistości. Po jednej stronie stał Heraklit, opowiadający się za naturalnym pochodzeniem języka, głęboką więzią wartości znaczeniowej słów z ich budową dźwiękową, podkreślał identyczność rozumu jako całości z całością struktury języka. Zwolennicy jego tezy wysuwali przypuszczenie, że głoski powstawać mogły jako rezultat naśladowania dźwięków przyrody (teoria onomatopeiczna) lub też jako oddźwięki, odpowiedzi na usłyszane

---

<sup>96</sup> Por. W. Doroszewski, *Język, umysł, działanie*, Warszawa 1972, 76.

dźwięki przyrody (teoria natywistyczna), albo wreszcie jako spontaniczne okrzyki jako reakcja na otaczające środowisko przyrodnicze (teoria interjekcyjna). Po drugiej stronie stał Demokryt z Abdery (460-370 przed Chr.), twórca atomizmu, który wypowiadał się przeciwko tezie o boskim pochodzeniu języka, a jako argumentacje podawał niedoskonałości języka polegające na istnieniu homonimów i synonimów, które mieszają w komunikacji międzyludzkiej i zauważalną zmienność form gramatycznych. Dyskusje trwały aż do czasów Epikura, a więc do wieku III przed Chr. Filozof ten próbował w sposób umiejętny pogodzić ze sobą dwa różne stanowiska, uznał, że można wyodrębnić dwa podstawowe okresy w dziejach języka: pierwszy naturalny, a drugi konwencjonalny. W okresie pierwszym dźwięki produkowane przez aparat głosowy człowieka były spontanicznymi reakcjami na konkretne wrażenia i uczucia otrzymywane z zewnątrz, podobnie jak to ma miejsce u niemowląt i bardzo małych dzieci oraz zwierząt). W drugim okresie człowiek zaczynał z wolna świadomie stosować te dźwięki jako znaki odpowiadających im zróżnicowanych treści psychicznych. I w taki oto sposób zasada *physei* przekształciła się w zasadę *thesei*, która rozwijała się różnie w różnych społecznościach<sup>97</sup>. Poglądy Epikura nie znalazły jednak naśladowców i pozostały całkowicie odosobnione, choć współczesne językoznawstwo w dużej mierze się pod nimi podpisuje, jakkolwiek nie brak też i takich głosów, że spory o genezę języka nie są istotne i nie wnoszą wiele, zgoła nic, do ogólnej teorii struktury języków<sup>98</sup>.

Także Platon (427-347 przed Chr.) wypowiedział się w tej sprawie w dialogu *Kratylos*, w którym tytułowy bohater jest reprezentantem poglądów Heraklita i przyjmuje, że język łączy formę z treścią „w sposób naturalny” (*physei*), a jego rozmówcami są Hermogenes, zwolennik teorii anomalii, utrzymujący, że język działa „w sposób konwencjonalny” (*thesei*), oraz Sokrates, w usta którego Platon wkłada własne przemyślenia, będące opcją kompromisową, skłonny przyznać rację przedstawieniu za pomocą podobieństwa i uznać jej wyższość nad przedstawieniem arbitralnym. Ale chociaż jest pod silnym urokiem podobieństw, czuje się zmuszony przyjąć obecność i działanie czynnika dodatkowego: konwencji i przyzwyczajenia. Od czasów Platona wielu miewało takie rozterki, sprawa symboliki dźwięków, ich pochodzenia, siły i ciągłości takich czy innych wyobrażeń trwa nadal.

---

<sup>97</sup> Por. T. Milewski, *Językoznawstwo*, Warszawa 1965, 30.

<sup>98</sup> Por. J. Lyons, *Semantyka*, t. I, Warszawa 1984, 88.



Jak to przedstawia w odniesieniu do poezji, bardzo słusznie zresztą, wybitny językoznawca Roman Jakobson, „Symbolizm dźwiękowy jest bezsprzecznie obiektywnym stosunkiem, opartym na fenomenologicznym związku pomiędzy różnymi kategoriami sensorycznymi, szczególnie odczuciami wzrokowymi i słuchowymi. Jeżeli rezultaty poszukiwań w tej dziedzinie bywały niepewne lub sprzeczne, to jest to przede wszystkim spowodowane niedostateczną uwagą dla metod badań psychologicznych i językoznawczych. poezja nie jest wyłączną dziedziną, w której symbolizm dźwiękowy daje się odczuć, jest ona jednak taką dziedziną, gdzie wewnętrzny związek pomiędzy dźwiękiem a znaczeniem przechodzi ze stanu ukrytego w stan jawny i przejawia się w sposób najbardziej intensywny, niemal namacalny<sup>99</sup>”. Waga połączeń dźwiękowo-znaczeniowych jest w odniesieniu do języka poetyckiego niezwykle istotna. W poezji bowiem, w tym szczególnym obszarze ludzkiej działalności, każde uchwytnie zmysłowo, przede wszystkim słuchowo, podobieństwo dźwięku zostaje niemal natychmiast ocenione ze względu na podobieństwo lub też niepodobieństwo znaczenia. I w tym kontekście punkt widzenia na poezję reprezentowany przez francuskiego poetę i krytyka literatury, Paula Valéry’ego, jako „wahanie pomiędzy dźwiękiem a znaczeniem” albo dość nieszablono jej definicja: „poezja jest sztuką ciągłego zmuszania języka, żeby natychmiast zainteresował ucho”<sup>100</sup>, są uzasadnione i o wiele bardziej realistyczne niż dążenie części badaczy do całkowitej izolacji strony fonetycznej od znaczenia.

Przekonanie, iż przeznaczeniem poezji jest odsłaniać głębokie, pozaracjonalne więzi między dźwiękami mowy a zmysłowymi i pozazmysłowymi zjawiskami świata, było niezmiernie ważne dla idei symbolizmu, który odżył szczególnie mocno w przesyconej ideami epoce romantyzmu, podkreślano wówczas naturalną odpowiedniość między pewnymi znaczeniami a dźwiękami mowy, wynikającą z nie zawsze jasno uświadomionych różnego rodzaju podobieństw i analogii łączących obie te sfery. Późniejsi teoretycy, już w wieku XX, głównie francuscy uczeni, jak M. Grammont oraz w pewnym zakresie N. I. Herescu, wskazywali na to, że poza podobieństwami brzmieniowymi w grę mogą wchodzić skojarzenia motoryczne związane z artykulacją, wizualne – z mimiką, a nawet rytmiczne – z powtarzalnością jakiegoś układu. Idea symbolizmu dźwiękowego, na długo w XX w. w pewnych kręgach zarzucona, uznana za nieracjonalną, stanowi w swej istocie przeciwwagę

---

<sup>99</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, 464.

<sup>100</sup> Wypowiedź tę podaję w tłumaczeniu własnym na podstawie cytatu wziętego z artykułu J. Defradasa, *Le rôle d'alliteration dans la poesie grecque*, REA 80, 1958, 37.

i dopełnienie koncepcji języka jako konwencjonalnego systemu znakowego, w którym dźwiękowe składniki znaku, fonemy, same nie mają znaczenia, a tylko służą różnicowaniu znaków. Współcześni, umiarkowani zwolennicy tej teorii wskazują na naturalne pochodzenie mowy, na głęboko zakorzeniony w ludzkiej psychice fakt potrzeby naśladowania, która jest motorem całego procesu poznawania świata, już od pierwszych chwil po narodzeniu, a szczególnie w chwili rozpoczynania na etapie wczesnego niemowlęstwa nauki języka właśnie od naśladowania otoczenia. Uważany jest on przez tę grupę badaczy za stałe źródło odnawiania języka, podkreślających, że wzmacnia on żywotność i wyrazistość słów, służy ekspresji wypowiedzi, komunikacji magicznej i religijnej, sygnalizuje często specjalne użycia słowa, nie wykorzystywane w codziennej praktyce. Z symbolizmem dźwiękowym żywotnie wiąże się zagadnienie sygmatyzmu i onomatopei.

Nienajlepsza opinia o głosce „s” sięga w greckiej tradycji literackiej czasów dość dawnych<sup>101</sup>, bowiem już w połowie wieku VI przed Chr. Pisarz Lasus z Hermiony, podobno nauczyciel muzyki samego Pindara, napisał asygmatyczny utwór pt: *Centaur*, a potem jeszcze *Hymn na Demeter z Hermiony*.<sup>102</sup> Styl zawierający spory udział w tekście głoski „s” był już na tyle rozpoznawalny i osadzany jako niepoprawny czy niepopularny, że komediopisarz Platon w swoim dziełku *Heortae* przedstawił parodię jednego z wersów *Medei* Eurypidea, w którym tytułowa bohaterka przypomina swemu mężowi, Jazonowi o tym, jak go uratowała i o tym, że ten fakt znany jest wszystkim (*Medea* 476): „esosα s’os isasin Hellenon hosoi”. Komiczna przeróbka czy też raczej aluzja do tego fragmentu tragedii opisuje ratowanie bohatera komedii z opresji, jaką są sigmy Eurypidesa: „eu ge soi genoith’, hemas oti / esosas ek ton sigma ton Eurypidou.”<sup>103</sup>

Wśród badaczy, głównie za sprawą Tycho Mommsena i jego dociekań w zakresie sygmatyzmu<sup>104</sup>, powstało rozróżnienie na „prawdziwy sygmatyzm” (*eigentlicher Sigmatismus*) i „pozorny sygmatyzm” (*uneigentlicher Sigmatismus*). Pierwszy obejmował węższy zakres znaczenia i zakładał zbieg sylab zawierających

---

<sup>101</sup> Zjawisko sygmatyzmu na gruncie języka łacińskiego przejrzyste opisał J. Korpanty w artykule, *Sygmatyzm łaciński*, w: *Prace Polskiej Akademii Umiejętności. Prace Komisji Filologii Klasycznej* nr 25, Kraków 1997, 5-18. Za przykładem Dionizjusza z Halikarnasu, o czym mowa była w rozdziale 1 pracy, w Rzymie głoska „s” również nie cieszyła się dobrą sławą, jej dźwięk krytykuje Kwintylian określając minąem *absona littera*.

<sup>102</sup> Takie poczynania literackie nie pozostały bez echa i są dowody na to (jak Papirus Bodmera), że powstawały teksty o objętości około 60 wersów, nie zawierające w tak znacznym fragmencie nawet jednej sigmy.

<sup>103</sup> *Heortae*, ed. Th. Kock, w: *Comicorum Atticorum Fragmenta*, fr. 30, Leipzig 1880-1888.

<sup>104</sup> T. Mommsen, *Beitraege zu der Lehre von den griechischen Praepositionen*, Berlin 1895, 668-762.

sigmę, dokładniej: od sigmy się rozpoczynających, w wygłosie wyrazu poprzedzającego z nagłosem wyrazu bezpośrednio po nim następującego. Taki model zakładał, że w jednym wyrazie może się zdarzyć dłuższy ciąg sylab, np.: „eksosasa se”. Sygmatyzm pozorny z kolei, w szerszym tego terminu znaczeniu, obejmował pojawianie się sylab zawierających sigmę w obrębie jednego wyrazu, np.: cytowane wcześniej: „isasin”. Każdy ze wspomnianych typów sygmatyzmu mógł się pojawiać w tekście w postaci zwielokrotnionej z wykorzystaniem innych sylab zawierających „s”, pojawiających się w obrębie wersu, a jego efekt mógł być osłabiony jedynie przez znaki przestankowe, koniec wiersza, zmianę mówiącego lub ewentualną elizję.

Innego rodzaju starania w kierunku pełniejszego naświetlenia zjawiska sygmatyzmu podjął J. A. Scott<sup>105</sup> i uczynił to bez odniesienia do wcześniejszych ustaleń Mommsena. Skupił się na studium kwantytatywnym, zbierając liczbowe dane o zagęszczeniu sigm w pojedynczych wersach tragedii Ajschylosa i Sofoklesa oraz komediopisarza Arystofanesa. Stwierdził, że bez większego wysiłku wynalazł w nich wersy o bardzo dużym zagęszczeniu tego dźwięku: 8, 9 lub nawet 10 sigm w wersie i to na dodatek w kontekstach semantycznych, które wedle jego oceny nie były dostatecznym sygnałem oceny passusu jako nieprzyjemnego czy szorstko brzmiącego. Kolejną próbę zbadania sygmatyzmu i związanych z nim kontrowersji podjął niezależnie od ustaleń swoich w tej materii poprzedników, O. J. Todd w artykule *The Effect of Sigmatism as Shown In Homer*, AJP 30, 1909, 72-77. Dowodził on, że znalazł w dziełach Homera ponad sto miejsc, tzn. pojedynczych wersów, zawierających po 8 lub więcej *sigm*, z czego trzy czwarte, jak relacjonuje autor pracy, nie miało żadnego związku z kontekstem jakiejś chropowatości lub odbierania nieprzyjemnych dźwięków. Przedstawił on ponadto sporą listę, 27 słów, które pozbawione głoski „s” – co jest bardzo ciekawe - wyrażają silne negatywne emocje, pogardę, złość itp., a ukazał na przekonujących przykładach, jaka delikatność, nastrojowe szepty, spokój i wdzięk kryje się w niemałej liczbie wersów, o wysokiej frekwencji *sigmy*. W ten oto sposób po latach sporów została „złamana” konwencja, trwająca od czasów Dionizjusza z Halikarnasu i Kwintyliana, która wiązała z głoską „s” same nieprzyjemne wrażenia i w wypadku pojawienia się jej w tekście, greckim lub łacińskim, interpretująca pojawiające się niekiedy asocjacje przez pryzmat kilku autorytarnych opinii i skłonność niektórych do wynajdywania efektów dźwiękowych tam, gdzie ich nie ma, ponieważ nie ma sygnału semantycznego, wprowadzającego takie właśnie efekty.

---

<sup>105</sup> J. A. Scott, *Sigmatism in Greek Dramatic Poetry*, AJP 29, 1908, 69-77.

Z sygmatyzmem wiąże się kwestia onomatopei. Z punktu widzenia przeciętnego użytkownika języka, zrozumienie zjawiska onomatopei jest o wiele prostsze niż zagadnienia instrumentacji dźwiękowej. Ktoś nieobeznany z teorią i nie obciążony balastem interpretacji i nadinterpretacji szybko wyczuwa, w czym rzecz i odbiera w efekcie różne bodźce, nie zawsze z tekstem związane, ale w większości przypadków go cieszące. Dzięki tym ludzkim możliwościom nadbudowywania za pomocą werbalnych przekazów rozmaitych treści, odnoszących się do rzeczywistości pozajęzykowej, powstały metafory mające powszechną aprobatę, przyjęte przez język ogółu, takie jak: barwa dźwięku, głoska ciemna lub jasna, wysoka lub niska. A od tychże metafor do widzenia dźwięków i słyszenia w tekście barw, nie jest wcale daleko. Zjawisko to nosi nazwę synestezji – nie przynależy bynajmniej wyłącznie do dziedziny języka, bierze początek z psychologii, gdzie oznacza kojarzenie ze sobą wrażeń odbieranych przez różne zmysły, np. zapachów ze smakami - słodki zapach, dźwięków z kolorami - jasny głos. W literaturze podobnie jako *syn-aisthesis* - równoczesne poznawanie przez zmysły oznacza środek stylistyczny polegający na przypisywaniu jakiemuś zmysłowi wrażeń odbieranych innym zmysłem i, jak sądzę, cechuje jednostki o dużym potencjale wyobraźni, nie będące jednocześnie w tym potencjale przesadnie „patologiczne”.

Instrumentacja jako bardziej wysublimowana forma, szczególnie w wersji wewnątrzwyrazowej, jest o wiele mniej „realistyczna” od bliskiej, bo odwołującej się do natury i naturalnych doświadczeń ludzkich onomatopei. Ta naturalność doznań i doświadczeń wywoływała w historii literatury wiele kontrowersji, bo nie wszystko było równie oczywiste i naturalne dla wszystkich. Niemal wszyscy językoznawcy zgodnie nazywają język narzędziem myśli, niemal wszyscy również zgodnie stwierdzają, że nie logika jest siłą napędową języka. A więc w języku, tworzonego przez ludzi i używanym przez ludzi, ale także w językoznawstwie, które nie powinno być wyłącznie nauką o jakiejś abstrakcyjnej, zamkniętej i skończonej formie języka, nie może zabraknąć ludzkiego punktu widzenia i ludzkich emocji, które są powiązane ze szczególnym, bo wyłącznie człowiekowi danym atrybutem mówienia, jedną z jego podstawowych życiowych funkcji, nie można oderwać człowieka z jego sposobem myślenia od języka, którym się posługuje. Bez człowieka nie byłoby ani *langue* w ogólności ani *parole* w szczególności. Jak pisze polski językoznawca, A. Heinz: „W języku istnieją przecież częściowo i elementy (wyrazy) naturalne w postaci wykrzykników oznaczających najprostsze stany (emocjonalne i woluntalne),

onomatopei opartych częścią na konwencji, a częścią na związku przyczynowym, oraz intonacji gramatycznych (oznajmających, pytajnych i wykrzyknikowych) i ekspresywnych<sup>106</sup>. Podobnego zdania jest również jeden z czołowych językoznawców XX w., Karl Bühler, który uważa, że naśladowanie dźwięków języka nie zasługuje na kpinę ani wzgardę ortodoksyjnych językoznawców, ponieważ bardzo jest stara proveniencja tego typu zachowań i choćby tylko z tego względu zasługują ona na szacunek dla faktu jako takiego i zasługują na dogłębną analizę zamiast krótkiego „nie” dla jakiejś wyższej zasady<sup>107</sup>.

Ciekawą postawę w kwestii onomatopei prezentuje badacz amerykański Kenneth Burke, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli amerykańskiej szkoły neokrytyki, literat i teoretyk literatury: „Należy zakwestionować wszelkie półmistyczne próby wyjaśniania wszelkiej jakości formalnej jako „onomatopeicznej” (to jest adaptacji rytmu i dźwięku do poszczególnych znaczeń). W większości przypadków mamy do czynienia z pomysłem lub strukturą formalną, które wywierają pewien nacisk niezależnie od przedmiotu. Jakikolwiek byłby to temat, dodają mu wyrazistości, a ta sama struktura może uczynić treść przygnębiającą bardziej przygnębiającą, a używając metrum szybkiego poeta może coś wyrazić się zaakcentować. Poeta może też zwiększyć nacisk poprzez włączenie strumienia wyraźnych akcentów tonalnych, np. agresywne powtarzanie pewnej samogłoski w skądinąd zharmonizowanym kontekście. Nacisk zostaje osiągnięty (w obu przypadkach), mimo że nie da się wykryć onomatopeicznej zależności pomiędzy formą a tematem (wyrazistość formalna jest tu jedynie rodzajem subtelnej kursywy, mechanizmem kładzenia nacisku w odpowiednich miejscach - jak uderzenie pięścią w stół)”<sup>108</sup>. Jest to rozwiązanie z gatunku tych kompromisowych, kiedy nie mówi się definitywnie „nie” jakiejś idei, ale próbuje się wytłumaczyć pewne zjawiska racjonalnie, bez odwoływania się do wielokrotnie krytykowanych założeń psychologizmu czy postulatów psychoestetyki.

W podobnym duchu jest utrzymana wypowiedź wybitnego francuskiego klasyka literatury a zarazem znakomitego poety, Paul-Ambroise Valéry’ego: „Literatura jest rozszerzeniem i zastosowaniem pewnych właściwości mowy i nie może być niczym innym. Wykorzystuje ona dla swoich celów właściwości fonetyczne i możliwości rytmiczne języka, które lekceważy zwykła mowa. Klasyfikuje je, organizuje i robi

---

<sup>106</sup> Por. A. Heinz, *Język a inne formy działalności człowieka*, w: *Język i językoznawstwo*, Warszawa 1988, 23.

<sup>107</sup> Por. K. Bühler, *Teoria języka*, Kraków 2005, 217.

<sup>108</sup> Por. K. Burke, *Lexicon rhetoricae*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 2, Kraków 1981, 615.

z nich ściśle nieraz określony użytek.<sup>109</sup>” Píše też dalej, że „sztuka literacka wywiedziona z języka i z kolei oddziałująca na język, jest więc wśród sztuk tą, w której konwencja odgrywa największą rolę, sztuką, w której ciągle i za każdym słowem wkracza pamięć, sztuką, która działa przede wszystkim przekazywaniem, a nie bezpośrednim wrażeniem, i która wprawia w ruch jednocześnie, a nawet na zasadzie współzawodnictwa abstrakcyjne zdolności intelektu oraz właściwości emotywnie i wrażeniowe”, a więc podkreśla znaczenie i nieuchronność konwencji i silne wzajemne oddziaływania przekazu artystycznego, intelektu i emocji.

Nieraz bywało, że doszukiwano się zjawisk dźwiękonaśladowczych tam, gdzie było znaczne zagęszczenie głosek, ale semantycznie nie istniał żaden w danym fragmencie impuls, by takie a nie inne wrażenia wywoływać. Krytyka była dosadna, choć w pewnej mierze trafiona, gdyż podawane interpretacje trąciły schematami skopionymi, nieraz całkiem bez zastanowienia, z miejsc zupełnie niedostosowanych do aktualnie omawianych zagadnień i w dalszym ciągu z odgórną krytyką głoski „s”, jakoby miała już z definicji nie mile brzmienie i wywoływała jedynie dźwiękowe zgrzyty, syki, świsty, podczas gdy – tu pada seria przykładów – jest mnóstwo miejsc w poezji, greckiej i łacińskiej (w sumie nawet więcej analiz dotyczy poezji greckiej), w których absolutnie motyw chropowatości dźwięku, nieprzyjemnych wrażeń się nie pojawia. Są to ustalenia O. J. Todda, który sam analizował wcześniej poezję grecką pod kątem występowania w języku greckim tzw. sygmatyzmu. Swoją zaprawioną nieco ironią krytykę skierował przeciwko zwolennikom symbolizmu dźwiękowego w artykule *Sense and Sound in Classical Poetry*<sup>110</sup>. Jak obserwuje z kolei L. P. Wilkinson, który w tym samym numerze kwartalnika odpowiedział na zarzuty Todda, w rzeczy samej znaczna proporcja onomatopei od dawna obecnych w języku to metafory derywowane wprost ze struktury języka, a przyjemność z nich czerpana jest taka sama jak i z każdej metafory ogólnie, to jednoczesna percepcja pojedynczej idei operującej dwoma polami skojarzeń, wzbogacenie jednego pola asocjacyjnymi z innego<sup>111</sup>. Można według niego wyróżnić różne rodzaje onomatopei powstających z różnych typów bodźców, oczywiście najprostsze i najbardziej rozpoznawalne jest naśladowanie dźwięków zasłyszanych w naturze, imitacja dostosowana do właściwości danego języka i w takim zakresie, w jakim umożliwia to dany system, nieraz z użyciem pewnych sygnałów

---

<sup>109</sup> Por. P.-A. Valéry, *Nauczanie poetyki w Collège de France*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 2, 376.

<sup>110</sup> Por. O. J. Todd, *Sense and Sound in Classical Poetry*, CQ 36, 1942, 29-39.

<sup>111</sup> Por. L. P. Wilkinson, *Onomatopoeia and the Sceptics*, CQ 36, 1942, 130.

umownych. Inne onomatopeje są wspomagane skojarzeniami wywoływanymi przez narządy mowy podczas artykulacji pewnych głosek, np.: głoska „r” nie bez powodu kojarzyła się w starożytności z warczeniem psa, również wizualnie było widać, że trzeba było rozsunąć wargi w górę i w dół, ukazując zęby, a wydobywając z siebie ten szczególny dźwięk, odczuwało się wibracje i wymówienie wymagało więcej wysiłku niż innych głosek. Efekt widoczny był u innych mówiących, a gdy dźwięk ten w mowie często się powtarzał mógł budzić nie mile, „agresywne” skojarzenia. W pewnym zakresie na odbiór określonych głosek wpływają również ruchy ust, takie dźwięki jak „a” wymawiane z pełnym rozluźnieniem mięśni twarzy oraz na wydechu sprawiały wyraźną przyjemność i w ten sposób, podświadomie, były kojarzone pozytywnie, z kolei dźwięk „u” określany często jako „ciemny”, gdyż istotnie wraz z zamknięciem ust w znacznym stopniu barwa dźwięku zmienia się, dźwięk jest niższy, bardziej stłumiony, a więc skojarzenia z brakiem światła, są całkiem trafne. Na koniec dodam wypowiedź R. Jakobsona, którą potwierdza również M. Dłuska, badacze twierdzą, że wprawdzie fonologia z daleka trzyma się od skojarzeń pozajęzykowych, ale fakty są takie, że „gdy pytamy co jest ciemniejsze „i” czy „u”, niektórzy mogą powiedzieć, że to dla nich bez sensu, ale prawdopodobnie nikt nie będzie twierdził, że z tych dwóch samogłosek ciemniejsze jest „i”.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989, 115 oraz M. Dłuska, *Fonetyka polska. Artykulacja głosek polskich*, Warszawa-Kraków 1986, 44.

## 2.4 rola powtórzeń w tekście poetyckim oraz funkcje instrumentacji dźwiękowej

Jeśli prześledzić dzieje myśli teoretycznej dotyczącej poezji i zagadnień języka, jakim się posługuje, łatwo jest zauważyć, ile trudności sprawiało teoretykom i praktykom poruszającym się po meandrach tej dziedziny twórczości słownej zdefiniowanie terminu „poezja” oraz opisanie właściwości języka poetyckiego. Niemal za każdym razem rozliczne próby zdefiniowania tego języka „raz na zawsze” napotykały wielkie opory, każda nowa definicja była połowiczna: albo zbyt ogólnikowa albo zbyt rewolucyjnie wąska. Zupełnie jak w znanym wierszu Wisławy Szymborskiej *Niektórzy lubią poezję*: „niejedna chwiejna odpowiedź na to pytanie już padła”.

Podejmując się opisanie zjawisk z zakresu powtarzalności dźwiękowej w utworach poetyckich konieczne jest przyjęcie pewnego punktu widzenia, a jedyny, jak sądzę, w tej materii powinien być taki, że w wierszu trzeba widzieć określony kompleks językowy, nie żaden inny, ale kompleks utworzony na podstawie specjalnych praw, które nie są identyczne z prawami mowy potocznej. Tylko wtedy wyraźnie zarysuje się znaczenie wszelkiego rodzaju powtórzeń, czy na poziomie leksykalnym, czy brzmieniowym, dla nas współczesnych nieco trudniej wychwytywanym, bo częstokroć nie wiążącym się w sposób prosty z semantyką, a przecież oddziałującym na odbiorcę w odczuwalny sposób, nieistotne, jaki: radości czy zaniepokojenia.

Poezja ma nadwyżkę tego, co Jakobson opisując funkcje języka określił mianem funkcji poetyckiej.<sup>113</sup> I to ta właśnie funkcja poetycka języka sprawia, że odczuwamy poruszenie, zaciekawienie, czasem nawet zaniepokojenie na sam dźwięk szczególnego zestawienia wyrazów. Dominowanie funkcji poetyckiej nad funkcją poznawczą nie usuwa oznaczania, a jedynie czyni je wieloznacznym. Spotęgowanie funkcji poetyckiej ma miejsce siłą rzeczy w poezji właśnie, gdzie nakierowujemy swoją uwagę w większym stopniu na formę przekazu aniżeli na jego treść. W moim przekonaniu podobna sprawa przedstawia się w odniesieniu do powtórzeń dźwiękowych i wyrazowych w poezji. Mowa codzienna, która zawsze będzie punktem odniesienia względem jakiegokolwiek twórczości słownej, stanowiąc bazę dla języka wszelkiej twórczości werbalnej, zna zjawisko powtórzeń, ale nie jest ono dla niej typowe. Jeżeli coś się mówi, to zazwyczaj mówi się to raz, wystosowując komunikat o charakterze

---

<sup>113</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989, 86.



informacyjnym i raz powinno wystarczyć, powtórzenie jakiegoś komunikatu to sprawa okazjonalna, związana ze stanem wyższej konieczności lub jakiejś silnej potrzeby chwili. Powtórzenia są w mowie codziennej również obecne, ale na zupełnie innej zasadzie. Zarówno w dialogu, formie artystycznej maksymalnie do mowy codziennej zbliżonym, ale również i w prozie, nawet w jej wersji artystycznej, nie ma zasadniczo miejsca na powtórzenia, nie są one potrzebne, nie są wymagane, nie są nawet przez kogokolwiek oczekiwane, a gdy już się pojawiają, to zazwyczaj wywołują zaskoczenie.

Tekst poetycki jest szczególnym przypadkiem komunikatu językowego, wyjątkową formą wypowiedzi. Tekst – idąc w kierunku założeń jednej z najnowszych teorii literackich, teorii dekonstrukcji – nie jest formą typowo służebną, wytworem artysty o charakterze i celu ściśle utylitarnym, stworzonym wyłącznie w celu przekazania jakiejś informacji. Tekst jest celem samym w sobie.

Brzmienie komunikatu stanowi w moim przekonaniu esencję poezji, już pierwsze bowiem słowa wiersza lub pierwsze zdania książki, mogą odbiorcę przyciągnąć, zachęcając do przeczytania dalszych fragmentów, albo natychmiast zniechęcić. Może z logicznego punktu widzenia takie podejście do sprawy wydaje się nieuzasadnione, ale nie logika jest siłą napędową języka, a poezję czyta się nie ze względów informacyjnych (przynajmniej nie w typowym tego pojęcia rozumieniu, ponieważ każdy kontakt z poezją wnosi jakieś informacje w nasze życie, ale nie one są tym powodem, dla którego sięgamy po poezję właśnie) tylko z innej potrzeby. Już sam fakt, że po poezję się sięga, powoduje (a w każdym razie powodować powinno, o ile sięgnięcie po poezję nie jest wynikiem zewnętrznej konieczności) pewne nastawienie na tekst, na sam tekst jako taki, czyta się go wolniej, z większym - jak sądzę - zaciekawieniem, jest to zawsze jakaś niespodzianka, nowość, pewne intelektualne wyzwanie. A do tego jeszcze wierszowy kształt utworu, rządzący się określonymi prawidłami, narzuca niejako zwolnienie tempa i skupienie uwagi na poszczególnych elementach wypowiedzi, zorganizowanej odmiennie od prozaicznej, pełnej pauz i cesur, nie spotykanych w codziennej praktyce, a na pewno nie w takiej ilości i tak umiejscowionych i oczywiście pełnych rozmaitych powtórzeń.

Dzięki układowi wierszowemu powtórzenia dźwiękowe w nim zawarte, czy to czysto brzmieniowe czy leksykalne, tak liczne szczególnie w poezji starożytnej, mogą być wyraźniej wyeksponowane i zazwyczaj tak się też dzieje w odrębnym fragmencie wypowiedzi, wersie, wydzielonym graficznie. Dźwięk jest esencją wypowiedzenia o cechach poetyckich, czyli wtedy, kiedy tekst staje się celem, a nie wyłącznie środkiem

czyjejs działalności. Obecność podwójnej segmentacji tekstu, jaka ma miejsce w przypadku struktury wierszowej, podsuwa możliwości rozmieszczenia powtarzających się głosek w kluczowych momentach wersu, którymi są początek, klauzula, cezura. I jak pisze znakomity przedstawiciel rosyjskiej szkoły formalnej, badacz struktur tekstu artystycznego, Jurij Łotman: „Jakkolwiek postępowałibyśmy, oddzielając dźwięk od treści: wychwalalibyśmy czy lżyli autora podejrzanego o oderwanie brzmienia wierszy od ich sensu – zakładamy niemożliwość. W sztuce korzystającej z języka jako materiału – w sztuce werbalnej – oddzielenie dźwięku od znaczenia jest niemożliwe.”<sup>114</sup>

Utwór wierszowany tym, jak wiadomo, różni się od utworu prozaicznego, że pominąwszy wszelkie inne możliwe cechy, a ograniczając się tylko do elementów struktury językowej, posiada pewną nadwyżkę organizacyjną w zakresie struktury dźwiękowej. Fakt, iż określona głoska, sylaba, wyraz czy związek składniowy występują w wierszu, a nie w prozie, sprawia niewątpliwie, że są one wyraźniejsze i bardziej zauważalne przez odbiorcę, tym bardziej, że przestrzeń, na jakiej funkcjonują jest stosunkowo ograniczona<sup>115</sup>. Paralelizm będący rezultatem tego rodzaju konstrukcji wierszowej może podkreślać lub osłabiać korespondencję bądź kontrast między głoskami, sylabami, wyrazami i zdaniami, i w ten sposób zmniejszać lub zwiększać ich siłę oddziaływania na potencjalnego odbiorcę komunikatu.

Nie jest tak, jak sędzę, aby ktokolwiek był w stanie zmusić poetę (z nim samym włącznie) do napisania czegoś, czego napisać nie chciał albo wypowiedzenia zdania w takiej formie, do której nie był przekonany. Na tym polega sztuka poetycka i artyzm wysłowienia, że w dziele zachowany jest doskonały lub doskonałości bliski (z wzięciem nieodzownej poprawki na widoczny w badanych poematach brak ostatecznego szlif), starannie przemyślany i odczuwany przez samego twórcę *consensus* formy i treści, będący w niemałym udziale wytworem emocji artysty. Jak celnie zauważa Osip Brik, jeden z teoretyków rosyjskiego formalizmu, żywotnie zainteresowany zagadnieniami języka poetyckiego, a zwłaszcza rymu i rytmu: „W naiwnych wyobrażeniach kreśli się twórczość wierszową w następującej postaci: poeta najpierw prozą zapisuje swą myśl, potem zaś przemieszcza wyrazy tak, żeby otrzymać metrum. Jeśli pewne słowa nie pasują do metrum, przemieszcza je tak długo, dopóki nie zaczną pasować, lub zastępuje

---

<sup>114</sup> Por. J. Łotman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, tom 2, Warszawa 1972, 140.

<sup>115</sup> Por. L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 3, Warszawa 1988, 74-76.

je innymi, odpowiedniejszymi. Dlatego każdy wyraz nieoczekiwany albo nieoczekiwany zwrot w wierszu świadomość naiwna odbiera jako swobodę poetycką, jako nieuniknione odstępstwo od zasad mowy potocznej dla wiersza.”<sup>116</sup> A dalej dodaje o krytykach, że chętnie mówią, iż doskonałość wiersza polega właśnie na tym, żeby wcisnąć słowa do metrum i nie zburzyć zwykłego charakteru mowy. A tymczasem według najnowszych danych i obserwacji twórczość wierszowa powstaje w odwrotnej kolejności. Najpierw poeta ma nieokreślone wyobrażenie pewnego kompleksu lirycznego, pewnej struktury dźwiękowej i rytmicznej, potem dopiero ta początkowo irracjonalna struktura wypełnia się wyrazami pełnoznacznymi.

Mając dane dzieła o tak wysokim poziomie artystycznym, kompozycyjnym nie sposób osądzać autora, że napisał coś „pod przymusem” czy to metrum czy to braku idealnie ekwiwalentnego synonimu, czy dlatego, że chciał użyć kilku epitetów o identycznych zakończeniach i całkowicie przez przypadek pojawił się jakiś rymowany asonans. Jestem przekonana, że ten, kto pisze wielki poemat, chce zachwycić i oczarować słuchaczy zarówno treścią, jak brzmieniem dzieła i robi wszystko, żeby temu wyzwaniu sprostać jak najlepiej, poleruje się partie szorstkie, a kulejące fragmenty składa się na nowo tak, aby „jak najlepsze dać rzeczy słowo”. Najlepsze w moim rozumieniu: najwłaściwsze treściowo i brzmieniowo dla tego konkretnego fragmentu wypowiedzi, w jakim jest przez poetę osadzone. Zakładając, że dla poety sprawa brzmienia nie była obojętna, a nawet w ramach poetyki, jaką wyznawał, była istotnym walorem dzieła, przyjmuję, że aliteracje wszystkie bez wyjątku, choćby pojawiały się w tekście tylko i wyłącznie w funkcji instrumentacji dźwiękowej danej partii tekstu i bez szczególnego nacechowania semantycznego czy tworzenia nowych treści naddanych, za całkowicie świadome i artystycznie zaplanowane przez poetę.

Poeta panuje w sposób całkowity nad tekstem tworzonego dzieła, a co do metrum, to z racji faktu władania łaciną jako językiem naturalnym, nie powinno się mówić o jakimś „skrępowaniu” w odniesieniu do metrum, w jakim wiersz powstaje, ponieważ jak trafnie zauważa Jurij Łotman: „Semantyczny, informacyjny ładunek tekstu jest wprost odwrotny do stopnia jego "skrępowania". Im więcej dających się kombinować swobodnych elementów, im mniej spoczywa na nich ograniczeń, tym więcej informacji zawiera każdy znak”<sup>117</sup>. Teoretycznie liczba elementów będących do dyspozycji autora jest ograniczona przez metrum, konwencje języka poetyckiego,

---

<sup>116</sup> Por. O. Brik, *Rytm a składnia. Przyczynek do badania języka wierszy*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970, 173.

<sup>117</sup> Por. J. Łotman, *Op. Cit.*, 140.

konwencje gatunku czy rymy (w poezji współczesnej), tymczasem doświadczalnie wykazano, że nośność informacyjna języka poetyckiego nie jest niższa, ale wyższa od języka potocznego. To tylko dla nas metrum może być przeszkodą, stanowi trudność, ponieważ nasz język nie zna takiego kryterium fonologicznej opozycji jak iloczas. Wspaniałe utwory, pełne rytmy bez rymów i pełne wdzięku, powstają nawet wówczas, gdy nie zawierają w sobie wyrazów uważanych obecnie za wyszukane i efektowne, zachwycają bowiem swoją prostotą i trafnością kompozycji, uwodząc słuchacza swoją niezwykłą gładkością, śpiewnością i zapadając głęboko w pamięć tak, że po kilku zaledwie recytacjach powtarza się je niemalże bezwiednie z pamięci.

Chcąc przyjąć dzieło takie, jakim jest, albo je odrzucić, trzeba najpierw dzieło poznać. Uważam, że poezja nie może być poznana, jeżeli nie jest poznawczo przeżywana. Aby cokolwiek naprawdę usłyszeć, odebrać od drugiej osoby, trzeba się na nią otworzyć, na nią i na to, co ma do powiedzenia. Podobnie w sprawie poezji: trzeba przyjąć odpowiednią postawę, nastawić się na tekst, usłyszeć go i poczuć jego wibracje. Powtórzenie odgrywa w tekstach poetyckich wybitną rolę, będąc, zwłaszcza na poziomie fonologicznej organizacji tekstu, szalenie subtelnym i bogatym środkiem wyrazu artystycznego, zawiera w sobie wiele możliwych kombinacji i zaspakaja wiele rozmaitych potrzeb wyrażenia emocji, bez szczególnego „rozpisywania” się i „tłumaczenia” w sposób dosłowny wszystkiego, co się przeżywa i chce przekazać. Na płaszczyźnie leksykalnej z kolei odbierane może być różnorodnie zależnie od tego, czy wyrazy oddzielone są większą lub mniejszą odległością, czy są powtórzone w dokładnie identycznej postaci czy w formie zmienionej. Efektywność powtórzenia zależy też od jego miejsca w zdaniu, w wersie, w jego usytuowaniu w miejscach kluczowych, a więc na początku i na końcu zdania lub wersu – obydwa te miejsca skupiają w najwyższym stopniu uwagę słuchacza lub czytelnika. Są to momenty następujące albo po pauzie lub tuż przed nią, kiedy pojawia się krótka chwila na refleksję, zastanowienie, i uchwycenie istotnych elementów wypowiedzi. Dzięki takiemu umiejscowieniu celowo nakierowuje się uwagę słuchacza na ważne kwestie i wręcz zmusza go do zastanowienia się nad nimi. Z reguły powtórzenie zastosowane na początku zdania lub wersu zawiera w sobie jak gdyby więcej energii, z większym impetem działa na słuchacza, a końcowe raczej spełnia funkcje wyjaśnienia obrazu, doprecyzowania, przypomnienia czegoś istotnego. A czasem spina wers niby klamrą, pojawiając się na początku frazy i na jej końcu, przypominając o swoim istnieniu.

Jeżeli powtórzenie zmienia w jakimś zakresie porządek: głosek, sylab, wyrazów, to zmiana taka z pewnością zwraca uwagę, a powtarzany element daje się łatwo wyodrębnić i jednocześnie wpływa na treść pozostałych wyrazów i ich odbiór. Także przerzutnia jest tym niezwykłym środkiem poetyckim, który umiejętnie zastosowany potrafi pobudza ciekawość czytelnika-słuchacza, dając jedną część treści, jakiejś całości myślowej i wywołując jednocześnie oczekiwanie tej drugiej, jakiegoś ciągu dalszego mającego za moment nastąpić. W przerzutni właśnie, tak chętnie i z precyzją stosowanej przez antyczną epikę<sup>118</sup>, bardzo często lokują się aliteracje, stanowiące ciąg dalszy poprzedniego wersu. Tego rodzaju zabieg artystyczny dostarcza czytelnikowi przyjemności płynącej ze szczególnego stanu natężenia umysłu, potrzebnego do ogarnięcia większej liczby wyrazów jako całości, silniej uwydatnia wyrazy gramatycznie i semantycznie rozdzielone, zespała w jedność słowa zamknięte pomiędzy<sup>119</sup> rozdzielonymi wersami, wreszcie stwarza pewną mgiełkę niecodzienności, a niecodziennosc, niezwykzalność to przecież domena atmosfery poetyckiej.

Na koniec pozostaje określić precyzyjniej funkcje instrumentacji dźwiękowej czyli alteracji *sensu largo*, jakie może pełnić ona w dziele poetyckim. Po pierwsze obecność aliteracji w jednym wersie bardzo wyraziście go integruje, spaja wewnętrznie, łącząc ściślej dwa wyrazy (lub więcej) połączone pokrewnym brzmieniem, wyróżniając je spośród innych. Stopień tej integracji zależny jest od rozmieszczenia powtarzającej się figury w wersie oraz od relacji wielkości figury aliteracyjnej do długości wersu. Najbardziej podatne na silne oddziaływania aliteracyjne są początek i koniec wersu oraz cezura - mają one węzłowe znaczenie dla struktury rytmicznej wersu. Rozmieszczenie powtórzeń w takich miejscach nie tylko spaja wers, ale podkreśla rytmiczną strukturę danej jednostki budowy wierszowej.

Aliteracja może więc pełnić funkcję wspomagającą rytm wiersza, funkcję rytmotwórczą, szczególnie gdy ulokowana jest symetrycznie w okolicach cezur. W odniesieniu do wiersza antycznego funkcja ta nie jest podstawowym, a jedynie dodatkowym elementem współorganizującym wiersz, podkreśla jego wierszowość, ale sama o niej nie decyduje. Podobnie ma się sprawa z zagadnieniem rymu w antyku. Oficjalnie takiego wyróżnika w poezji nie uznawano, w retoryce znane były *similiter cadentia vel desinentia* na oznaczenie wyrazów w podobny sposób się kończących, w epice obserwujemy znaczącą ich obecność, ale pozbawioną regularności typowej dla

---

<sup>118</sup> Por. C. D. Lanham, *Op. Cit.*, 187.

<sup>119</sup> O „obciążeniu ekspresywnym” przerzutni jako jednego z czynników wierszowych pisze znawczyni metryki polskiej M. Dłuska w pracy *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980, 67.

wierszy tworzonych od średniowiecza począwszy aż do współczesnych. Ale czy tak było czy też nie, obecność aliteracji, w tym rymu ujmowanego jako forma aliteracji w wierszu, decyduje w znacznym stopniu o wrażeniach słuchowych odbieranych w toku percepcji poezji i w tym przejawia się pierwsza i najważniejsza jej funkcja: ornamentacyjna. Aliteracja stanowi ozdobę wypowiedzi samą w sobie, może też w sposób sugestywny przywoływać inne dźwięki, wrażenia i skojarzenia za pomocą warstwy brzmieniowej tekstu. Są to najczęściej dźwięki pozajęzykowe, związane ze środowiskiem naturalnym, przy czym skojarzenia są tym silniejsze, im większa jest zgodność imitacyjna, a powtarzalność obejmuje sekwencje głosek lub sylab a nie tylko głoski pojedyncze, choć w każdym przypadku wiele zależy od ich rozmieszczenia. Funkcjonalnie można tu wyróżnić tzw. onomatopeje właściwe oraz wyrazy onomatopeiczne.

Efekty onomatopeiczne mogą wywoływać aliteracje różnego typu. Aby jednak takowy efekt mógł powstać, konieczna jest obecność sygnału wywoławczego, który na ślad konkretnego efektu może naprowadzać, a stanowi go zaistnienie przynajmniej jednego wyrazu mogącego sugerować treści dźwiękowe w zespole objętym figurą aliteracyjną. Bez takiego semantycznego kontekstu samo tylko powtórzenie dźwięku jako takiego nie jest na ogół w stanie spowodować wyraźnych asocjacji u odbiorcy, nieraz powodując tylko niepotrzebne nieporozumienia, bo dla przykładu zwiększona częstość głoski „s” w jakimś fragmencie tekstu, może jednej osobie kojarzyć się z szumem wody, innej z szelestem liści, a dopiero np. obecny w tekście *wąż* i łączony z nim niemal automatycznie syk jako jego charakterystyczny dźwięk + częstość w danym fragmencie tekstu wiązanej z sykiem głoski „s”, faktycznie powoduje u słuchającego wrażenie onomatopeiczne. Najczęściej bowiem skojarzenie wyrazu z dźwiękiem zawdzięczamy nie tyle samej jego strukturze fonetycznej, ale znaczeniu, jakie ze sobą niesie. Pewną rolę, zasadniczo dodatkową, ale wcale niemałą, mogą odgrywać specyficzne cechy artykulacyjne głosek w wyrazach objętych aliteracją, np.: doznanie odczuwane podczas wymawiania głoski „l”, że jest „międko i mokro”, spowodowane znacznym udziałem języka w akcie mowy, skojarzenia z fizycznie odczuwaną wilgotnością, sprawiają, że „l” określane jest wprost jako „międkie i mokre”. Może więc nasuwać skojarzenia z wilgocią, wodą, płynami, ze łzami na przykład, szczególnie silne w sytuacji, gdy ogólna wymowa tekstu nastraja smutkiem i zawiera konkretne wyrazy opisujące to uczucie lub samą czynność płaczu, łkania, żalu (jak widać w polskich słowach jest i „l” i podobne do niego „ł”, a w łacińskich „l”:

jak w czas. *flere* i *lugeo*, odnoszących wprawdzie do znaczeniowo różnych aspektów smutku, ale kierujących myśl słuchacza w tę samą stronę). Słusznie zauważa K. Pisarkowa, znawczyni semantyki i stylistyki języka polskiego: „języki indoeuropejskie zdają się odnotowywać płacz ludzki w sposób podobny”<sup>120</sup>. Na tej samej zasadzie dźwięk „i” ze względu na specyfikę jego wymowy może kojarzyć się z czymś cienkim, ciasnym, krótkim, małym – zgodnie z odczuciami powstającymi w chwili jego bardzo ograniczonej czasowo artykulacji, a dopiero w połączeniu z czasownikami: pisać, pisać lub podobnymi rzeczownikami itp. (łac. *pipio*, *l.*), można się „dosłyszeć” ćwierkania wróbelka we fragmencie tekstu o znacznym zagęszczeniu tej samogłoski. Ogólnie rzecz biorąc prawidłowość jest taka, że im łatwiejsze warunki powstawania dźwięku, tym bardziej bezpośrednie skojarzenia mogą powodować ze znanymi dźwiękami naturalnymi.

Skojarzenia ponaddźwiękowe z kolei powstają wtedy, gdy aliteracje różnego typu powodują skojarzenia z różnymi, zupełnie innymi, wrażeniami zmysłowymi, najczęściej dotyczącymi barw, opisywane przez poetów (ale nie tylko) „słyszenie lub odczuwanie kolorów”, np. jako zimnych lub ciepłych, a więc zachodzi znane w psychologii zjawisko synestezji<sup>121</sup>. Taka funkcja powtórzeń sygnalizowana jest z reguły przez silnie nacechowane semantycznie znaczenie wyrazów, podobnie jak w przypadku dźwiękonaśladownictwa. Efekt onomatopeiczny może powstać także w połączeniu z elementami rytmicznymi, szczególnie gdy zwiększona w stosunku do średniej, liczba sylab metrum zdaje się przyspieszać lub zmniejszona lub utrzymująca się identyczna - zwalniać bieg opowieści, takie czynniki również mają znaczący wpływ na skojarzenia. Jest to od dawna i bardzo dobrze znany poetom łacińskim efekt rytmiczny, a *versus spondiacus* dość rzadko w epice stosowany, bo wyraźnie spowalniający bieg wiersza, jest tego najlepszym dowodem. Często też ma miejsce przetkanie całego tekstu licznymi nićmi współdźwięczności łączących wyrazy umiejscowione w najróżniejszych punktach wersu, co sprawia, że szczególnie silnie oddziałuje on na słuchacza.

---

<sup>120</sup> O tego rodzaju artykulacyjno-asocjacyjnych aspektach wyrazów onomatopeicznych pisała K. Pisarkowa w artykule *O znaczeniu i składni czasownika 'płakać'*, w: *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*, Kraków 1994, 166.

<sup>121</sup> Por. J. Puzyrnik, *Język wartości*, Warszawa 1992, 113-4.

## 2.5 zasady i metody badań zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej

Z ogromnej liczby dźwięków fizycznie możliwych każdy język do wyrażania wszelkich treści wykorzystuje tylko niewielką ich część, przy czym każdy wykorzystuje ją na swój sposób. W konsekwencji w planie wyrażania języka istnieje substancja wyrażania, a więc materiał fonetyczny (lub inny, graficzny), nieraz wspólny dla szeregu języków naturalnych, a na ten materiał nakłada się dopiero forma wyrażania lub inaczej mówiąc sposób jego wykorzystania w danym języku. Z tego też powodu badanie zjawisk językowych takich jak aliteracja z jednej strony jest nieodłącznie związane z fonetyką, a z drugiej dotyka w sposób istotny całej sztuki wyrażania się, co zmusza do poszukiwania zasad, jakie obowiązywały w zakresie sztuki literackiej w danym momencie czasowym.

Z racji ograniczonego zasobu głosek nieuchronna staje się perspektywa ich określonej powtarzalności, reguł głosowych i praw fonotaktycznych, regulujących zasady grupowania poszczególnych dźwięków w zespoły tworzące morfemy, podstawowe nośniki znaczenia. Wszystko to musi zostać wzięte po rozważeniu w toku badania zjawisk z zakresu powtarzalności dźwiękowej, badania opartego z konieczności na materiale pisanym, bez możliwości odwołania się do czynnych użytkowników języka, w sytuacji dodatkowo skomplikowanej tym, że informacje, jakie przekazali nam w tej materii starożytni, są dość ograniczone, a czasem nawet sprzeczne. Nie można mieć całkowitej pewności, że słowa były tak wymawiane, jak były zapisywane, co stwierdza Kwintyliusz (*Inst. Orat.* VIII 28-29): „*Quid quae scribuntur aliter quam enuntiantur? multa sunt generis huius.*” W tym celu niezbędne jest odwołanie się do ustaleń historycznej fonologii w zakresie prawdopodobnej realizacji dźwiękowej poszczególnych głosek i określenia zasad, jakie staną się podstawą do prowadzonych badań porównawczych.

Już w roku 1921 Roman Jakobson wyraził *explicite* to, co było w nauce wiadome od dawna, ale nie zawsze głośno przyznawane przez badaczy: „Lingwistyka już od dawna nie zadawała się badaniem martwych języków przeżytych epok językowych. Nieistniejące systemy językowe z trudem da się interpretować: nie przeżywamy ich w pełni, pojmujemy ich elementy częściowo, w przybliżeniu, w sposób



bardzo zracjonalizowany<sup>122</sup>”. Istotnie, jest to faktem, a dodatkowo dokumenty, z których czerpiemy nasze wiadomości o interesującym nas żywotnie języku martwym, są w mniejszym lub większym stopniu nieścisłe, same źródła i wiadomości pozostawione przez starożytnych gramatyków dane nam do wglądu stoją nieraz ze sobą w sprzeczności. Sprawę komplikuje również fakt, że jako badacze języka i poezji przeszłości mamy tendencję do narzucania tej przeszłości swoich estetycznych nawyków, przesuwania w przeszłość określonych współcześnie i stosunkowo dobrze poznanych manier twórczości poetyckiej. Najlepiej jest odwołać się w takiej sytuacji do poetyki obowiązującej w danym momencie czasowym, w tym przypadku poetyki w dużej mierze immanentnej, tkwiącej w samych dziełach, bo opinie rzymskich teoretyków literatury (z niewielkim dodatkiem późnoantycznych gramatyków) dotyczyły bardziej retoryki niż poetyki, co bynajmniej nie ujmuje im ważności, a wymaga jedynie przekonwertowania na swoiste „zasady konstrukcyjne” wypowiedzi poetyckiej pojawiające się w wybranych dziełach epickich. To od strony teoretycznej. A od strony praktycznej wypada poniżej określić zasady kwalifikacji poszczególnych zjawisk w oparciu o kategorie opozycji fonologicznych, przyjęte jako podstawowe we wszelkich badaniach nad stroną dźwiękową tekstów od czasów pomnikowej pracy Mikołaja Trubieckiego na temat fonologii.

Na początek, w sposób szczególny z racji omawiania zagadnień języka poetyckiego, wypada stwierdzić, że język łaciński był kwantytatywny i do pewnego momentu czasowego, a więc co najmniej do końca I w. po Chr., ściśle przestrzegał iloczasu samogłosek, które mogły być długie (dwumorowe)<sup>123</sup> lub krótkie (jednomorowe), długie z definicji były również dwudźwięki (dyftongi).

Zapis wszelkich tekstów dokonywany będzie w oparciu o 24-literowy alfabet łaciński, z tradycyjną formą zapisu dwóch półsamogłosek łacińskich: niezgłoskotwórczego „u” znajdującego się przed samogłoską jako „v” oraz tradycyjną formą zapisu niezgłoskotwórczego „i” jako „i” a nie – biorąc pod uwagę faktyczną wymowę w pozycji przed samogłoską – „j”<sup>124</sup>. Znak „x” reprezentował dźwięk „ks”,

---

<sup>122</sup> Por. R. Jakobson, *Problemy poetyki*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. III, Warszawa 1986, 32.

<sup>123</sup> Łac. *mora, ae* – oznacza zwłokę czasową, przestój, trwanie jakiegoś odcinka czasu, podobnie jak w muzyce oznacza się czas trwania dźwięku za pomocą nut o wartościach odpowiadającym częściom sekundy: szesnastka, ósemka, ćwierćnuta (1 ćwierćnuta to jedna sekunda, której mieszczą się 2 ósemki lub 4 szesnastki)

<sup>124</sup> Niektórzy autorzy, głównie słowników, np.: Łukasz Koncewicz w swoim *Podręcznym słowniku łacińsko-polskim*, Warszawa 1936, zdecydowali się na konsekwentną pisownię „i” niezgłoskotwórczego jako „j” i stąd osobne umieszczenie haseł rozpoczynających się od „ia, ie, iu” pod literą J.

powstał on dla uproszczenia zapisu w sytuacjach powstawania zbitek spółgłoskowych „ks” i „gs”, głównie w procesie tworzenia sygmatycznego Nom. sg. rzeczowników III dekl. oraz form czasu przeszłego z udziałem głoski „s” w roli sufiksu gramatycznego, spotykającego się ze spółgłoską gardłową w momencie budowania czasów na bazie tematu perfektalnego. Dla tego znaku szczególnie ważna jest jego wygłosowa część. Do tak zwanych zbitek, o artykulacji bliskiej, jak się wydaje, greckiej *dziecie* (dźwięku będącego kombinacją „s”: i „d”) zaliczała się głoska zapisywana literą „z”, a pojawiająca się tylko w wyrazach obcego pochodzenia. Mogła w poezji dawać wzdłużenie naturalnie krótkiej samogłoski („z pozycji”) lub też nie, podobnie jak połączenia spółgłoskowe znane jako *muta cum liquida*: *b, p, d, t, g, c, f + r, l, m, n*.

Wymowa tradycyjna ugruntowana w praktyce polskiej, oparta głównie o tradycję kościelną, nie odzwierciedla rzeczywistej wymowy łacińskiej, a więc dla porządku przypomnę, że każde „c”, niezależnie od pozycji zajmowanej w wyrazie, wymawiane było jako „k”, a wspomniane niezgłoskotwórcze „u” dawało w istocie dźwięk podobny do polskiego „ł”. Dalej sprawa dwudźwięków: z grupy czterech istniejących w łacinie: „au” oraz „eu” nie nastręczają swą nieskomplikowaną i łatwą dla Polaka wymową, szczególnych trudności, natomiast dyftongi „ae” oraz „oe” mają artykulację nie w pełni ustaloną i trudno dziś osądzać, jak też dokładnie były realizowane w wymowie. Trudność jest tym większa, że nie we wszystkich regionach wymowa ta była zgodna, ale na podstawie zachowanych inskrypcji możemy przyjąć, że obydwa dyftongi były dźwiękami pośrednimi pomiędzy swoimi dwoma elementami składowymi. Tak więc inaczej niż w języku greckim, gdzie podobne dyftongi, transkrybowane łacinie jako *ae* i *oe* (w starszych tekstach też *ai* oraz *oi*), brzmiały *aj* i *oj*, z wyraźnie artykułowanym elementem wygłosowym, a w łacinie raczej z przewagą pierwszego, nagłosowego elementu<sup>125</sup>. Nie oznacza to jednak, że mogą być z tą nagłosową samogłoską zrównywane i dlatego przyjmuję oddzielne traktowanie tych dźwięków we wszelkich zestawieniach liczbowych, pozostawiając jedynie wąski margines tolerancji dla możliwego odczuwalnego podobieństwa uwarunkowanego nagłosowym elementem: *a* i *au* oraz *o* i *oe*, w sytuacjach, gdy dwu- lub trzelementowa aliteracja dźwięku „a” w jednym wersie wydaje się być wsparta dodatkowo pojawiającym się w nagłosie kolejnego wyrazu elementem podobnym *au*.

Co do samogłosek, artykulacja „a” jest najmniej dyskusyjna, samogłoska dość szeroka artykulacyjnie, o barwie bez wątpienia identycznej w przypadku długiej

---

<sup>125</sup> Zob. J. Safarewicz, *Zarys gramatyki historycznej języka łacińskiego*, Warszawa 1953, 46.

i krótkiej wersji. Podobnie ma się sprawa w odniesieniu do samogłoski „i” oraz „o”, choć niektórzy badacze uważają, że te właśnie samogłoski długie były w łacinie wymawiane nieco wyżej, ale niejasne jest to, w jakim stopniomogło to zmieniać ich barwę. Najmniej pewna jest artykulacja samogłoski „e”, ustalenia epigrafiki prowadzą w kierunku rozdzielenia długiej od krótkiej pod względem brzmienia: inskrypcje często ukazują konfuzję piszących, którzy nieraz zapisywali długie „e” jako „i”, co by oznaczało, że artykulacja długiej samogłoski była przesunięta w głąb narządów mowy i coraz bardziej zbliżała się do tego samego miejsca, w którym powstawał najwyższy dźwięk: „i”<sup>126</sup>. Generalnie podczas badania aliteracji samogłoskowych nie dokonuję rozróżnienia na długie i krótkie, rzadko kiedy aliterują dwie naturalnie długie, w zdecydowanej większości przypadków zdarza się kombinacja dwóch krótkich albo krótkiej i długiej, powstałej z wydłużenia pozycyjnego. Uznaję za podstawowe kryterium Cyceronowe *aurium iudicium*, istotniejszą realizację dźwiękową samogłoski, rozpoznawanej jako „a” lub „nie a” bez względu na długość, gdyż jak sądzę nie było na to czasu, żeby się nad jej iloczasem zastanawiać, tylko można ją było percepcyjnie przyjąć i dostrzec lub nie.

Litera „h” oznaczająca przydech traktowana będzie przez mnie osobno, choć wiadomo, że wymowa tego dźwięku była słaba, a dźwięk był już wtedy na etapie zaniku, co potwierdza obejmujące go w poezji zjawisko elizji: zupełnie jakby go nie było, a liczyła się jedynie samogłoska stojąca tuż obok: *mala herba* czytane: „malerba”. Z dawien dawna jeśli już aspirowano, to tylko samogłoski, dopiero później również spółgłoski, co potwierdza utwór 84 Katullusa oraz zdanie Kwintyliana: (*Inst. orat.* I 5,20): „*H litterae ratio mutata cum temporibus est saepius. Parcissime ea veteres usi etiam in vocalibus, cum „aedos ircosque” dicebant. Diu deinde servatum, ne consonantibus adspirarent, ut in “Graccis” et “trumpis”. Erupit brevi tempore nimius usus, ut “choronae, chenturiones, praecones” adhuc quibusdam inscriptionibus maneant, qua de re Catulli nobile epigramma est.*”

W odniesieniu do aspirowanych spółgłosek, jak „ph”, „th” czy „ch”, należy uznać, że aspirata *h* nie brała czynnego udziału w procesie ich artykulacji na tyle, żeby zmieniać istotnie wartość fonetyczną poprzedzających ją spółgłosek. Tak więc „ph” zrównuję z dźwiękiem „p”, „th” z „t” a „ch” z „k”.

---

<sup>126</sup> Por. A. Sihler, *New Comparative Grammar of Greek and Latin*, New York-Oxford 1995, 72 oraz J. Safarewicz, *Op. Cit.*, 37.

Dźwięk odpowiadający literze „q” w praktyce językowej nigdy nie występował samodzielnie, zawsze w połączeniu z niezgłoskotwórczym „u”, dawał w efekcie „kl”, ale nie jako dwóch osobnych dźwięków, lecz pojedynczej artykulacji<sup>127</sup>. Było to w pewnym sensie zmiękczeniem dzięki zaokrągleniu ust i przenosiło artykulację gardłowej bezdźwięcznej spółgłoski „k” w inne miejsce i cieniowało siłę bezdźwięcznego gardłowego odgłosu. Nie uważam, żeby można było zrównywać *k* i *qu*, ostatecznie można mówić o ich dźwiękowym podobieństwie, ale dla potrzeb badań z zakresu powtarzalności dźwiękowej, wymagającej identyczności, tożsamości dźwięku, będę traktować te dwa dźwięki osobno.

Kwestią wymagającą krótkiego komentarza jest wymowa „m”. Wydawałoby się sprawa oczywista, ale nie w przypadku badania łacińskiej poezji. Zarówno „m” jak i pokrewne mu „n” były spółgłoskami nosowymi, określanymi jako półpłynne, ze względu na możliwą przedłużoną artykulację dzięki rezonansowi w jamie nosowej. „M” odznaczało się szczególnym zachowaniem na końcu wyrazu: po samogłosce, a przed kolejną, nagłosową samogłoską wyrazu bezpośrednio następującego, zanikała, gdyż w rzeczywistości w takim otoczeniu stanowiła jedynie nosowy rezonans samogłoski poprzedzającej, bliski polskiemu „ą” czy „ę”. W rezultacie takiej artykulacji: „multum ille” dawało „multille”. Na marginesie warto dodać, że była to spółgłoska, która najszybciej zanikała na końcu wyrazu w łacinie (co jest zauważalne w inskrypcjach pompejańskich końca I w po Chr.)<sup>128</sup>.

Pozostałe spółgłoski były wymawiane prawdopodobnie tak jak obecnie, może tylko jeszcze dźwięk „f” powinien być zaopatrzony w krótki opis: nie jest całkowicie pewna jego artykulacja, ale jest niewątpliwe, że nie była uznawana za przyjemną dla ucha (czemu daje wyraz Kwintyliusz w *Inst. orat.* XII 10, 29) i nie można jej zrównywać z „ph”, które wprawdzie było łacińską formą transkrypcji wyrazów przejętych z greki zapisywanych tam literą „fi”, wymawianą najprawdopodobniej jako „phi” (jak *philosophos*), ale znane są przecież i takie greckie słowa jak *pheme* – łac. fama, w których figuruje „f”. A dźwięk zapisywany przy pomocy łacińskiego „f” i greckiego „fi” nie był tożsamy w obydwu wspomnianych językach, co potwierdza Kwintyliusz opisując wystąpienie Cyserona w sądzie, podczas którego wyśmiewał się z greckiego

<sup>127</sup> Świadectwem na to są przypadki pisowni samego tylko „q” zamiast zestroju „qu”, metryka również wskazuje na to, że to nie była zbitka, *-que* miało status sylaby krótkiej.

<sup>128</sup> Przyczyną tego miała być według G. K. Zipfa „nienormalna” częstość spółgłoski „m” w łacinie, która spowodowała nierównowagę systemu spółgłoskowego tego języka i uwarunkowała szereg procesów zmierzających do jej przywrócenia, por. G. K. Zipf, *The Psychobiology of Language*, Boston 1935, 117.

świadka, nie będącego w stanie poprawnie wyartykułować imienia Fundanius (*Inst. orat.* I 4, 14).

Jeżeli opisywać będę zbiegi spółgłosek, przy okazji omawiania tzw. aliteracji kolizyjnej (stosunkowo nowy termin amerykańskiego badacza G. Higheta), to będzie to oznaczało opis zbiegu identycznych, a nie zestawionych na zasadzie podobieństwa, głównie nagłosowego (typu: *k* i *qu*), bo też aliteracja jest w moim przekonaniu nawracaniem do tej samej głoski, a nie doszukiwaniem się nawet znacznego podobieństwa. Jedyne wyjątek, jaki może mieć tu zastosowanie, to upodobnienie, jakie następuje w wymowie: „d” przed „t” oraz „b” przed „p”, które w swoim bezpośrednim sąsiedztwie mogą ulegać upodobnieniu. Osobną kwestią jest w tym momencie obecność cezury, która stanowiąc chwilę przerwy w toku mowy może nie spowodować takiego upodobnienia. Generalnie jednak bliskość identycznej artykulacyjnie co do miejsca, a różniacej się pod względem opozycji dźwięczności głoski, powoduje, że bezdźwięczna ubezdźwięcznia następującą po niej dźwięczną. Jest to szczególna sytuacja, która jaśniej się prezentuje na tle języka niemieckiego, rozróżniającego mocne i słabe „p”, z czego mocnym jest bezdźwięczne „p”, gdyż mocniejsza, silniejsza, bardziej słyszalna jest jego artykulacja, a słabe „p”, czyli „b” choć dźwięczne, ma ściszoną, a więc słabszą artykulację.

W zakresie leksyki za wyrazy mogące wziąć udział w aliteracji uznaję wszystkie, które pojawiają się w tekście, niezależnie od funkcji gramatycznej, liczby liter czy sylab, łącznie z wyrazami określanymi tradycyjnie jako pomocnicze: przyimek, spójnik, negacja, partykuła. Nie ujmuję znaczenia wyrazom krótkim, ponieważ uznaję za celowe ukształtowanie brzmieniowej warstwy utworu, w którym nawet elementy nieliczne czy nie będące samodzielnymi nośnikami znaczenia, a funkcjonujące jako pomoc i dookreślenie znaczenia wyrazów tekstowych, używane są nie bez powodu w konkretnych miejscach i z konkretną częstością. Nie sądzę, żeby przyimki, negacje, spójniki czy wyrazy porównawcze, jak np.: *tam*, *quam*, *talis*, *qualis*, były rodzajem „waty metrycznej”, mającej na celu wyłącznie wypełnienie metrum. Również one są istotne dla dzieła, mają za zadanie nie tyle tworzyć jakieś nowe treści naddane, ile uwypuklać relacje zachodzące pomiędzy wskazywanymi przez siebie elementami wypowiedzi, zwracać na nie uwagę, wносить dramatyzm do opisu, już przez sam fakt powtórzenia stają się bardziej zauważalne.

Pozostaje jeszcze sprawa wyrazów złożonych (*composita*). Już ponad sto lat temu była przedmiotem refleksji badaczy, czy ważniejszy jest element nagłosowy,

którym był najczęściej przyimek, jak w wyrazach „**im**pono, **inn**atus”, a rzadziej przymiotnik lub rzeczownik: „caelicola, **omni**potens”, czy też element zasadniczy, którym był temat, fizycznie drugi element wyrazu. Pytanie było zasadnicze, ponieważ dotyczyło jednej z istotnych zasad kwalifikacji wyrazów do figur aliteracyjnych w rodzaju *immortales mortales* czy *pater omnipotens*. J. Vendryes w swojej fundamentalnej pracy na temat akcentu inicjalnego w łacinie<sup>129</sup> stwierdził, że w czasach dawnych z pewnością na przyimku, jako fizycznie pierwszym elemencie, spoczywał akcent i to był element odczuwany jako inicjalny, a czysty temat złożenia, główny nośnik znaczenia, pozostawał w cieniu. W epoce klasycznej temat uzyskał pewną niezależność, częsta była w utworach poetyckich dekompozycja, stosowana tmeza, która w sposób szczególny podkreślała znaczenie tematu, będąc często elementem aliteracji, jak np.: w *Eneidzie* (VI 62): „hac Troiana **ten**us”. Z poczynionych przez mnie obserwacji wynika, że Rzymianie epoki klasycznej najwyraźniej odczuwali ważność rdzenia wyrazowego w złożeniach, skoro poeci często lokowali w tym miejscu konsonanse, zgodnie pobrzmiewające z nagłosem drugiego aliterującego wyrazu lub drugim złożeniem. Tak więc przyjmuję, że w zależności od zaistniałej w tekście sytuacji figurą aliteracyjną objęty może być albo sam nagłos albo rdzeń wyrazu. Przy tej okazji od razu przyznaję, że na potrzeby pierwszej i najtrudniejszej, bo niezmiernie czasochłonnej statystyki liczbowej, dotyczącej aliteracji u Lukrecjusza, której dokonałam jako pierwsza i bez udziału komputera, dostosowałam się – w celach porównawczych wyłącznie - do poczynionych w tym zakresie wcześniejszych badań z udziałem maszyn liczących, dokonanych przez amerykańskiego łacynistę, W. M. Clarke’a<sup>130</sup>, ujmujących w tej statystyce z przyczyn technicznych wyłącznie aliterację inicjalną. Zgadzam się w pełni z postulatem, że wszelkie dane statystyczne wydobyte z tekstów powinny być opatrzone komentarzem i poparte przykładami ilustrującymi zastosowanie instrumentacji dźwiękowej i z podaniem funkcji przez nią pełnionych w danym miejscu poematu.

Przechodząc do omówienia kwestii przydatności metod matematycznych w badaniach filologicznych, pamiętać należy o dość istotnej kwestii: język łaciński zachowany w tekstach nie reprezentuje, gdyż zwyczajnie nie jest w stanie, reprezentować łaciny żywej, języka mówionego danego czasu. A w dziedzinie, którą chcę się tej pracy zajmować, czyli stroną dźwiękową a nie graficzną utworów

---

<sup>129</sup> Por. J. Vendryes, *Recherches sur l'effet intensite initiale dans latin*, Paris 1902, 55-56.

<sup>130</sup> Por. W. M. Clarke, *Intentional Alliteration in Vergil and Ovid*, „Latomus” 35, 1976, 276-300.

poetyckich, odwołanie się do fonetyki jest pierwszą i podstawową kwestią. W sytuacji, jaka jest dana, gdy badania dotyczą języka łacińskiego, a wszystko to, co po nim pozostało, to wyłącznie zabytki pisane, trudno wydawać sądy na temat fonetyki, nie mając empirycznych podstaw opierających się na zbadaniu czynnych użytkowników tego języka. Nie jesteśmy więc w stanie dać odpowiedzi matematycznie precyzyjnej, popartej odpowiednimi diagramami i wykresami częstotliwości drgań, na pytanie jak dokładnie wymawiane były poszczególne głoski, opisać ich cech fizycznych i dokonać ścisłej kwalifikacji cech dystynktywnych wypowiedzianych fonemów. Tu z pomocą przyjsć może jedynie fonologia historyczna, ponieważ prawa głosowe w językach wywodzących się z jednego wspólnego pnia indoeuropejskiego, są dość powszechne i poznane na tyle, że można wydawać dość prawdopodobne w tej materii orzeczenia.

Jest rzeczą wiadomą ponad wszelką wątpliwość, że język pisany i mówiony nie były nigdy tożsame, zawsze istniały i do dnia dzisiejszego istnieją różnice w mowie i piśmie przy wyrażaniu tych samych osądów, stanów, uczuć. Wypowiadane w toku żywej mowy kolejne słowa, na ogół nie przemyślane wcześniej jako całościowa kompozycja, płynące swobodnie zdanie za zdaniem, w przypadku próby utrwalenia na piśmie napotykają na barierę, jaką stanowi brak elementu ekspresyjnego w języku pisanym, jedynie częściowo kompensowany odpowiednim ustawieniem szyku wyrazowego, mającego za cel wyeksponowanie treści istotniejszych przed mniej istotnymi, interpunkcją dla zaznaczenia intonacji, i ciągle nie jest równoważny temu, co tak łatwo osiąga się poprzez modulację głosu, a stanowi jakże istotną informację w przekazie słownym. Badanemu współcześnie martwemu od wieków językowi pisanemu, bo też tylko taką jego formę mamy do dyspozycji, brakuje właściwego dla mowy żywej elementu ekspresyjnego, który nigdy nie znalazł praktycznej realizacji poza językiem mówionym. Ponadto pamiętać należy, że pomiędzy różnymi formami wypowiedzi ustnych i pisemnych także zaznaczają się dość istotne różnice, nie bez znaczenia jest bowiem, czy dany tekst jest fragmentem rozmowy potocznej czy wykładem naukowym, czy tekst pisany jest skondensowanym pod względem formalnym utworem poetyckim czy wielowątkową obszerną powieścią. Wszystkie te czynniki wpływają w sposób znaczący na organizację wypowiedzi na każdej z możliwych płaszczyzn języka: fonologicznej, morfologicznej i syntaktycznej, z czego płaszczyzna fonologiczna w przypadku dzieła poetyckiego, którego analiza jest przedmiotem niniejszej pracy, jest szczególnie intensywnie „eksploatowana” pod względem organizacyjnym. Częstość dźwięków jest różna w tekście mówionym

i pisanym tego samego języka; inna jest w prozie a inna w wierszu, a analiza matematyczno-statystyczna pomaga takie właśnie fakty wydobyć i zinterpretować<sup>131</sup>.

Statystyka językoznawcza ma - wbrew pozorom dyscypliny całkiem nowej – długą i udokumentowaną tradycję, już bowiem znakomici znawcy języka, jakimi byli Hindusi, kilka wieków przed Chrystusem pracowicie liczyli sylaby i wersety swojej *Rig-Vedy*, określając stosunki liczbowe pomiędzy nimi zachodzące. W zakresie języków klasycznych aleksandryjscy gramatycy opracowali już w III w. przed Chr. wykaz *hapax legomena* pojawiających się w eposach Homera, a rabini żydowscy, massoreci, którzy w pierwszych wiekach po Chr. ustalali hebrajski tekst Biblii, policzyli i opisali wszystkie jej wyrazy. Od dawna więc poszukiwano w matematyce odpowiedzi na pewne pytania, jakie się nasuwały podczas refleksji nad językiem, jego sposobami użycia i mechanizmami, jakie w nim obserwowano, chcąc z danych liczbowych wyprowadzić jakieś konkretne reguły. Systematyczny opis zjawisk należących do języka jest niezbędnym elementem jego pełnej charakterystyki, co jest zdobyczą językoznawstwa początków XX wieku. Nawet badacze z zasady niechętni takiemu opisowi języka, uważając go za pozbawiony znamion prawdziwego skupienia na człowieku jako podmiocie mówiącym, jego indywidualności i psychofizycznej całości, posługują się oceną mniejszej lub większej częstości określonych zjawisk lub zależności w języku. Na produktywności pewnych zjawisk w języku opiera się w końcu przekonanie o ich hierarchii w danym systemie. Zjawiska badane powinny grać rolę zarówno dla nadawcy, twórcy, który chce z ich pomocą wywołać określone wrażenia i intuicje u odbiorcy swojego dzieła, jak również dla samego odbiorcy. Istotne jest też i to, żeby dobór tekstów i ich opis mógł dawać podstawy do przeprowadzenia analizy porównawczej pod względem mierzonej cechy, częstości i usytuowania w całym istniejącym w dziele układzie. Jest rzeczą dość oczywistą, wzrasta rola wyników i zaobserwowanych praw, gdy przedmiotem badania jest tekst lub zespół tekstów pokrewnych funkcjonalnie i historycznie. Z tego też względu dokonałam wyboru trzech dzieł, które historycznie i funkcjonalnie przynależą do tego samego obszaru i są w stanie wygenerować miarodajne wnioski.

Metody statystyczne nie ograniczają się wyłącznie do ścisłej charakterystyki liczbowej zjawisk, w przypadku takiego bowiem podejścia do sprawy statystyka okazuje się być szybką i łatwą drogą do fałszywych wniosków. Dlatego też ani punkt wyjścia ani punkt dojścia nie może być statystyczny w odniesieniu do badań

---

<sup>131</sup> Por. P. Guiraud, *Zagadnienia i metody statystyki językoznawczej*, Warszawa 1966, 149.



filologicznych. W praktyce – dotyczy to również niniejszej pracy - analizy filologiczne często zatrzymują się na badaniach czysto frekwencyjnych, odnotowujących częstość danego zjawiska, bez uruchamiania skomplikowanych, obciążonych całym balastem wzorów i wyliczeń, procedur matematyczno-logicznych<sup>132</sup>. Badania frekwencyjne pozwalające stwierdzić różnice ilościowe w występowaniu badanych struktur, a więc również dokonać ich oceny jako istotne lub nieistotne, to podstawowa korzyść z wykorzystania metod matematyczno-statystycznych. Jednak jest to raczej wydatna pomoc, sam początek drogi badawczej, zakończonej interpretacją zaobserwowanych liczbowo faktów, na której początku musiała być albo wiedza albo przynajmniej intuicja badawcza, że takie dane należy zebrać a nie inne, same bowiem dane liczbowe nie podpowiadają nigdy gotowych kategorii interpretacyjnych. Zadanie filologa polegać powinno na wykryciu znaczenia danego tekstu, w przypadku poezji: szczególnego aktu jednostkowej wypowiedzi, ponieważ dzieło literackie jako takie jest zjawiskiem o znaczącej społecznej doniosłości, zwłaszcza gdy ma tak szeroki oddźwięk społeczny jak epika rzymska.

Wrażliwość na szczególne zagęszczenie form lub formy niezwykle, nawet najlepsza intuicja, nie może stanowić podstawy do interpretacji stylistycznej. Oczywiście, nieraz w organizacji tekstu poetyckiego o walorach estetycznych większe znaczenie ma wyeksponowanie elementu szczególnie istotnego we właściwym miejscu niż wielka liczba elementów mniej istotnych. Dla przeciętnego czytelnika nie jest zazwyczaj ważna informacja liczbową, ile razy w tekście pojawia się konkretny wyraz, tylko to, co wychwytuje on w pierwszej chwili. Praktyka pokazuje jednak, że nigdy do końca nie wiadomo, co decyduje o tej pierwszej intuicji odbioru i w jakim stopniu wpływa na nią częstość występowania elementów ukrytych na bardzo podstawowej, fonologicznej płaszczyźnie językowej organizacji<sup>133</sup>. Tak samo jak z drugiej strony nikt nie potrafi w sposób poparty argumentami zaprzeczyć temu, że w znacznym stopniu na pierwszą intuicję odbiorcy wpływają sekwencje fonemów, które stanowią niedostrzegalny dla świadomości odbiorcy element poetyckiej organizacji, a silnie oddziałujący na percepcję zmysłową, że w każdym pokoleniu znajdują się liczni reprezentanci symbolizmu dźwiękowego, o którym już wcześniej była mowa, głęboko przekonani o obiektywnym istnieniu komunikatów pozajęzykowych, odbieranych jako wrażenia asocjacyjne powstające w chwili czytania poezji.

<sup>132</sup> Por. J. Sambor, *Słowa i liczby. Zagadnienia językoznawstwa statystycznego*, Warszawa 1972, 12 i n.

<sup>133</sup> Jest to zarzut podstawowy „ortodoksyjnych” językoznawców przeciwko teorii symbolizmu dźwiękowego., por. chociażby L. Zawadowski, *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa 1966, 239.

Przynajmniej te dziedziny poetyki, które odnoszą się do zagadnień wiersza i stylu, nie obchodziły się i obejść się nie mogą bez charakterystyki liczbowej. Mówiąc o stylu, który to termin jest wieloznaczny i wykorzystywany przez różne nauki, mówi się o tym, że jest on wynikiem prawa wyboru środków synonimicznych, które istnieją w każdym języku i że ten wybór jest kierunkowy, a wskazania aktualnie obowiązujących poetyk rzadko kiedy mają charakter absolutnego nakazu czy zakazu, przestrzegane konsekwentnie w procesie tworzenia dzieła, będąc najczęściej uchwytną tendencją, możliwą do oszacowania ilościowego na tle innych tekstów. I takie właśnie tendencje postaram się zaobserwować i opisać, opierając się na szacunkowych wskazaniach ilościowych, uwzględniając artyzm twórców i wskazania estetyki, jakie im przyświecały, a nie zawsze były identyczne z naszymi współczesnymi. A skoro mowa o wyborze, to jest to chyba dobry moment, żeby raz jeszcze zaznaczyć, że wybór twórcy jest sprawą wagi zasadniczej i to on kształtuje dzieło, decydując, co i jak chce wyrazić, a nie czynią tego w stopniu znaczącym okoliczności „zewnętrzne”, takie jak gramatyka, metryka, ponieważ twórca ma prawo do dowolnego ich przekształcania tak, aby najlepiej oddały jego zamysł artystyczny.

W praktyce styl należy do tych pojęć naukowych, na które nie ma monopolu jedna tylko dziedzina i mogą go zasadnie używać co najmniej cztery, nie tak znowu od siebie odległe dyscypliny jak lingwistyka, literaturoznawstwo, nauka o sztuce i estetyka. Z punktu widzenia lingwistyki, semiotyki zwłaszcza, styl jest strukturą językową o charakterze informacyjno-ekspresyjnym, wyznaczaną przez stopień i kierunek odstępstwa wypowiedzi od ogólnie przyjętej normy gramatycznej, od pewnego rodzaju „neutralnego stylu”. I tu by się doskonale mieściła sprawa zastosowania w utworze poetyckim aliteracji w szerokim tego pojęcia znaczeniu. Neutralny styl bowiem, typowy dla mowy codziennej i prozy, nie potrzebuje, a wręcz nie dopuszcza tego rodzaju zachowań językowych, uznając je za zbędne i niepotrzebnie rozpraszające uwagę, która powinna być skoncentrowana na przekazie informacyjnym, a nie emocjonalnym, którego wybitnym nośnikiem są właśnie zjawiska instrumentacyjne. Idąc dalej w tym kierunku dojdziemy do stwierdzenia, że znaczenie stylistyczne to zdolność słowa (lub połączenia słów) do wywoływania w świadomości człowieka wtórnych skojarzeń o intelektualnym lub emocjonalnym charakterze, związanych ponadto z dotychczasowym doświadczeniem jednostki: „Styl jest uporządkowanym systemem informacyjnym, sposobem organizacji komunikacji artystycznej, ośrodkiem, w którym skupiają się wszystkie nici łączące artystę za pośrednictwem dzieła ze słuchaczem,

widzem czy czytelnikiem. Jest tym punktem sztuki, w którym proces tworzenia dzieła przechodzi w proces percepcji artystycznej. Jest miejscem, w którym spotykają się intencje artysty i odbiorcy”<sup>134</sup>. Pozostaje pytanie, czy za pomocą metod statystycznych można uchwycić cechy stylu danego artysty? Kwestia jest dyskusyjna. R. Jakobson i E. Stankiewicz uważają, że styl tworzy się w wyniku powtórnego nałożenia się na siebie stosunków gramatycznych, powstaje w rezultacie zastosowania prawideł stylistycznych do zwykłego zdania, znajdującego się w ostatnim stadium transformacji gramatycznych<sup>135</sup>. To ostatnie stadium transformacji powoduje, że każde słowo i forma gramatyczna zawarte w dziele poetyckim może stać się samodzielne i niejako oderwane od tradycyjnego swojego znaczenia, użyte za każdym razem „po raz pierwszy”, bo przekształcone w nową, pojmowaną zależnie od kontekstu i konsytuacji, frazę poetycką. Czy można więc za pomocą metod matematycznych zbadać styl autora i indywidualnie stosowane przez autora zjawiska takie jak aliteracja, stanowiące szczególne przegrupowanie układów gramatyczno-leksykalnych, a mieszczące się w pojęciu stylu? P. Guiraud twierdzi, że tak, gdyż zaobserwowano względnie stałą wartość częstości poszczególnych form gramatycznych, leksykalnych, a nawet organizacji na poziomie fonologicznym, można więc liczbowo wykazać nieco odmienne układy ilościowe poszczególnych głosek u różnych autorów i wyodrębnić, które dźwięki z systemu autor faworyzował, nadając swojemu dziełu (lub dziełom) wyjątkowy charakter. A w świetle takich danych staje się zrozumiała myśl P. Valery’ego, że „poetyka jest środkiem obrony przeciwko temu, co przypadkowe”, skoro to artyzm poety i jego świadome działanie przekłada się na wybór, który próbuje pokonać swego rodzaju inercję narzuconą przez losową, w sensie z góry określonej, strukturę języka.

Polska badaczka L. Pszczołowska, o ile uznaje potrzebę wykorzystania metod matematycznych w wersyfikacji, to jednak ogranicza je wyłącznie do zjawisk regularnie się w wierszu pojawiających, konstant metrycznych, jaką dla poezji polskiej na przykład jest rym. Nie wydaje się być przekonana o skuteczności i wysokiej potrzebie badań statystycznych w odniesieniu do zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej, tej niemetrycznej, nieregularnej, doraźnej jak to określa, powtarzalności dźwiękowej, czyli aliteracji obejmującej krótsze elementy tekstu poetyckiego, najczęściej jeden wers.<sup>136</sup> Dodaje, że aliteracja oparta w każdym wersie na innej głosce, nie zmienia jej średniej częstości w całości badanego utworu. Jest to stwierdzenie faktu, zgodnego

---

<sup>134</sup> Por. J. Boriew, *O naturze stylu*, „Studia estetyczne” 17, 1980, 140.

<sup>135</sup> Por. J. Boriew, *Op. Cit.*, 150.

<sup>136</sup> Por. L. Pszczołowska, *Op. Cit.*, 13.

z prawem Zipfa, o którym będzie mowa za chwilę. Ja jednak sędzę, że w sytuacji badanych w tej pracy poematów, w których wersy zawierające aliterację stanowią nie mniejszość, ale znaczną większość wszystkich trzech tekstów, nie stanowią tym samym opisanej wyżej „doraźnej” formy zjawiska, nie jest więc pozbawione sensu zestawienie całościowe, ukazujące proporcje ilościowe poszczególnych głosek, które wraz z zestawieniem liczbowym poszczególnych aliterowanych głosek, pozwala wskazać preferencje aliteracyjne poetów, możliwe do wychwycenia w poszczególnych utworach. Tym bardziej, że jak się okazuje, nie są tak do końca wszędzie identyczne i przewidywalne, a wręcz przeciwnie, wykazują znaczne rozszady na osi generalnej frekwencji w systemie (ogólnie dość wyrównanej) a frekwencji aliteracyjnej w poszczególnych tekstach, wskazując na różną nośność informacyjną poszczególnych znaków językowych.

Matematyka i lingwistyka w początkach XX wieku zbliżały się do siebie coraz bardziej i trzeba zaznaczyć, że z pożytkiem dla obu tych dziedzin. Już w 1913 r. rosyjski uczony, A. A. Markow, stwierdził, że istnieją pewne prawidłowości w następstwie samogłosek i spółgłosek w badanych tekstach rosyjskich i dowiódł, że można przewidzieć kierunki tych następstw<sup>137</sup>. Oznaczało to przyspieszony rozwój teorii prawdopodobieństwa. Same zaś badania ściśle statystyczne zapoczątkowane zostały – co jest niezmiernie ciekawe – przez stenografów, z których jeden szczególnie dociekliwy i o zacięciu badawczym, Francuz H. Estoup, jako pierwszy zaobserwował określone prawidłowości rządzące dystrybucją wyrazów i głosek w tekście i uznał, że można by wysunąć na ten temat pewne prawa statystyczne, aby rozkład ten ująć w normy reguł<sup>138</sup>.

Językoznawstwo strukturalne ustaliło w niewiele późniejszym czasie istnienie systemu języka, zdefiniowanego przez swą strukturę, równowagę i sprawność. W mowie i języku pisanym, których używanie opiera się na trzech funkcjach systemu: diakrytycznej, informacyjnej i semantycznej, fonemy powtarzają się ze stałą częstością i tworzą schematy liczbowe pozwalające mówić o systemach częstości. Tak czy inaczej system może być mniej lub więcej symetryczny i w mniejszej lub większej równowadze. Główne zaś typy fonemów, które M. Trubiecki nazwał fonemami podstawowymi, są wspólne większości języków i wykazują w nich częstości bardzo

---

<sup>137</sup> Opisał to swojej pracy *Premier statistique du langage dans le texte de 'Iewgienija Oniegina'*.

<sup>138</sup> Wydał swoje uwagi w formie pracy *Gammes stenographiques*, Paris 1916 (wyd. 4).

zbliżone, nieraz jednakowe, co w badaniu tych częstości ujawniło istnienie zależności stałych natury ogólnej.

Dzięki badaniom Georga Kingsleya Zipfa, który jako pierwszy *explicite* sformułował prawo o rozkładzie statystycznym głosek, okazało się, że struktura języka jest losowa, ale nie w znaczeniu całkowitej dowolności, lecz faktu, iż częstość występowania, użycie w języku tych lub innych fonemów, jest warunkowane prawem najmniejszego wysiłku związanego przede wszystkim z ich artykulacją. Pracą *Psychobiology of Language. An Introduction to Dynamic Philology*, wydaną w Bostonie w roku 1935, udowodnił, że złożoność artykulacyjna dźwięku pozostaje w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do jej frekwencji w wyrazach: przykładowo kategoria bezdźwięczności jest łatwiejsza w realizacji niż kategoria dźwięczności, więc występuje częściej (generalnie dwukrotnie częściej) i jest to cecha wszystkich języków indoeuropejskich. Kolejna zasada: jeżeli obliczy się w jakimś języku, w dłuższym tekście, udział procentowy poszczególnych dźwięków, to powinien on być porównywalny z innym tekstem i ogółem tekstów tworzonych w tym języku, co także zostało empirycznie potwierdzone na materiale wielu języków i na rozmaitych typach tekstów. Wreszcie trzecia teza: długość wyrazu jest odwrotnie proporcjonalna do jego występowania, najczęstsze są te najkrótsze, maksymalnie trzysylabowe, których nie ma potrzeby skracać.

Zipf opracował też prawo, nazwane od jego nazwiska, które okazało się najśłynniejszym i najistotniejszym ilościowym prawem językowym. Kategoryzowało ono wyrazy tekstowe według stopnia ważności i częstości użycia: ranga słowa o wartości 1 oznaczała najwyższą frekwencję występowania, im wyższa wartość liczbowa rangi, tym niższa frekwencja danego słowa w tekście, a dla każdego słowa w tekście iloczyn jego rangi i częstości jest stały. Okazało się również, że 85% wyrazów to wyrazy z podstawowego zakresu tysiąca słów najczęściej w danym języku używanych, a w praktyce połowę tekstu stanowią wyrazy tylko raz jeden użyte, czyli *hapax legomena*.<sup>139</sup>

Statystyka jest jedną z tych dziedzin, która oddaje szczególne usługi fonologii, czy to synchronicznej czy diachronicznej, wydatnie wspomagając stylistykę w badaniu dzieł literackich w oparciu o dane liczbowe i ich właściwą interpretację ze względu na

---

<sup>139</sup> Tą zależność stwierdził już wcześniej w 1926 r. Alfred J. Lotka w pracy badającej częstość cytowań prac naukowych *The frequency distribution of scientific productivity*, „J. Washington Academy of Sciences” 16 (12), 317–324.

rodzaj i ramy czasowe powstania. Językoznawstwo jest przede wszystkim opisowe, a statystyka umacnia interpretację stwierdzanych faktów danymi empirycznie weryfikowalnymi, matematycznymi, przyjmując jako jedną z zasad to, że każde zjawisko językowe swymi korzeniami tkwi głęboko w substracie psychologicznym i socjologicznym, a więc wszelkie mutacje fonetyczne i semantyczne są możliwe do wyjaśnienia właśnie ze względu na zasadę najmniejszego wysiłku. Również i style różnych autorów można coraz śmielej interpretować właśnie w oparciu o typy społeczne i somatyczne, w ramach jakich funkcjonowali autorzy i badane dzieła powstawały. Pracę moją w rozdziale trzecim otworzą takie właśnie zestawienia całościowe występowania poszczególnych głosek oraz w szczególności głosek aliterowanych w trzech badanych poematach, zestawienie frekwencji 50 najczęściej używanych słów u każdego z trzech poetów oraz analiza porównawcza tych faktów.

### 3.1 statystyka fonetyczna badanych poematów

Badanie trzech wybranych poematów rozpoczęłam od analizy statystycznej wszystkich pojawiających się w nich głosek (w tym celu skorzystałam z programu komputerowego napisanego specjalnie na tę okoliczność). Uznałam, iż jest to nie tyle punkt wyjścia, ile niezbędny punkt odniesienia, który pozwoli właściwie zinterpretować zebrane dane liczbowe w kontekście badanych zjawisk oraz docelowo zjawisko aliteracji na tle zaobserwowanych faktów fonologicznych. Analiza statystyczna zatrzymuje się jednak tylko na zebraniu najpotrzebniejszych dla pracy danych liczbowych, bez uruchamiania aparatu logiczno-matematycznego i wyprowadzania skomplikowanych wzorów i ustalania dokładnych ułamków procentowych dla poszczególnych kategorii, gdyż akurat dla celów moich analiz nie było to niezbędne.

Na początek warto odnotować różnice objętościowe pomiędzy badanymi dziełami: epos Lukrecjusza obejmuje 7381 wersów, a w nich 49041 słów, dzieło Wergiliusza odpowiednio 9896 wersów i 63719 słów, poemat Owidiusza z kolei 11 990 wersów oraz 78098 słów.<sup>140</sup> Wszystko to przy zachowanej maksymalnie liberalnej definicji słowa, obejmującej nie tylko wyrazy gramatyczne czy tekstowe, ale również wyrazy pomocnicze, tj. przymyki, spójniki, partykuły. Zostało już także wcześniej przeliczone średnie zagęszczenie słów w wersie i okazało się dość wyrównane u wszystkich trzech autorów, wahając się od 8,619 u Wergiliusza (bardzo zbliżony wynik 8,642 u Lukrecjusza) do 9,108 u Owidiusza. Na podstawie stworzonej bazy danych opracowany został liczbowy „profil wyrazowy”, uwzględniający słowa jako tzw. hasła słownikowe (ich formy podstawowe używane w rozmaitych kombinacjach) oraz słowa raz tylko jeden wypowiedziane, czyli tzw. *hapax legomena*. Zgodnie z prawem Lotki, potwierdzonym badaniami przeprowadzonymi dziesięć lat później przez Zipfa, „hapaksy” to połowa słów w każdym tekście używanych. Z danych wynika, że jest to bardzo bliskie prawdy, gdyż odpowiednio: u Lukrecjusza na 5675 haseł słownikowych „hapaksy” stanowią 2488 przypadków (44% zaokrąglając do

---

<sup>140</sup> Dane te zaczerpnęłam ze strony [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu), jako że bez stworzenia bardzo skomplikowanej bazy danych w przypadku typowego użytkownika komputera bez znacznego przygotowania informatycznego, samodzielne zebranie tego rodzaju informacji nie byłoby możliwe. Oczywiście, zapewne pojawiają się różnice pomiędzy poszczególnymi wydaniem tekstów, ale nie sądzę, żeby miały one istotne znaczenie, z dużą dozą pewności stwierdzić można, że mieszczą się w dopuszczalnej granicy błędu statystycznego, która wynosi wg różnych autorów 2-3%.

pełnych punktów procentowych), u Wergiliusza 7393 hasła i 2933 „hapaksy” (40%), u Owidiusza: 8575 haseł i 3456 „hapaksów” (44%).

Już na tym etapie widać więc, jak doniosłe znaczenie mają odkrycia praw językowych dokonane przez G. K. Zipfa, ponieważ zwracają uwagę na istotny, a do pewnego czasu pomijany w nauce fakt, że kategoria częstości jako taka nie jest cechą absolutnie dowolną, a jest ściśle związana z funkcjami języka i przejawia się w prawach stałych, wedle dających się zaobserwować matematycznych zależności. System językowy jako taki ściśle przestrzega zasad rachunku prawdopodobieństwa. Ma to związek z prowadzonymi przez mnie badaniami, ponieważ – jak wykazał stosowne tabele – aliterowane są przede wszystkim dźwięki o łatwej artykulacji (jedna z pryncypialnych zasad Zipfa), wyrazy krótkie oraz najczęściej w języku występujące, z reguły o dawnej proveniencji, a więc silnie w systemie utrwalone i dodatkowo pochodzące z grupy 1000 słów z podstawowego w każdym języku zasobu słownictwa, które umożliwia sprawne i skuteczne komunikowanie. Częstość różnych fonemów jest więc w ostatecznym rozrachunku wynikiem kompromisu pomiędzy ekonomią nadania przekazu a ekonomią odbioru.

Zipf zebrał nieco danych, które miały na celu udowodnienie jego tez, oparł się w swych badaniach, z racji możliwości istniejących w latach trzydziestych XX wieku, na próbkach niewielkich, liczących jednak nie mniej niż 10 tysięcy fonemów. Z tego też względu jego dane nie są identyczne, ale wyraźnie zbieżne z uzyskanymi przez mnie. I tak: częstość względną poszczególnych fonemów w łacinie, wśród których najbardziej interesowały go spółgłoski zwarte, podaje następującą: „t” – 8,66%, „d” – 3,12%, „p” – 2,54%, „b” – 1,32%, „k” – 4,34%, „g” – 0,76%.<sup>141</sup> Na podstawie danych liczbowych zawartych w zestawieniu całościowym (tab. 1) oraz oddzielnych tabelach (2,3,4) widać, że niezależnie od wielkości próbki (a moja miała wielkość ponad trzydziestokrotnie większą od próbki Zipfa), a z zachowaniem niezbędnego minimum, wyniki badań potwierdzają się. Na podstawie kalkulacji Zipfa P. Guiraud<sup>142</sup> opracował tabelę rozpatrującą dystrybucję typów głosek w obrębie dominującej w podsystemie spółgłoskowym łaciny kategorii zwartych: obejmują one 20,74% systemu, z czego bezdźwięczne aż 15,54%, a dźwięczne 5,20%. Uśrednione wyniki moich obliczeń (widoczne w tabeli nr 4) wykazują po zsumowaniu wielkość rzędu 20,14%, a więc znów bardzo bliską. Wśród tej kategorii francuski badacz wyodrębnił dodatkowo

<sup>141</sup> Por. P. Guiraud, *Zagadnienia i metody statystyki językoznawczej*, Warszawa 1966, 111, na podstawie pracy G. K. Zipfa, *Human Behaviour and the Principal of the Least Effort*, Boston 1935.

<sup>142</sup> Por. P. Guiraud, *Op.Cit.*, 112.



zębowe, wargowe i tylnojęzykowe (gardłowe), gdzie odpowiednie wielkości są następujące: 11,78% , 3,86%, 5,10%. Teraz wypadałoby przeanalizować całość tabeli 4 pod kątem wyodrębnienia poszczególnych kategorii procentowo: wszystkie samogłoski dają w zaokrągleniu 55% systemu, zwarte 20%, płynne (*l, r*) razem z półpłynnymi (*m, n*) dają 21%, spirant „s” to 7,5%, „qu” 2%, bilabialne „v” 1,5%, szczelinowe „f” 1%, aspirata „h” blisko 1%, pozostałe głoski mniej niż 1%.

Jak mają się te dane do aliteracji, która stanowi przedmiot niniejszej pracy? Są bardzo pomocne przy ustalaniu preferencji artystycznych i wielkości entropii<sup>143</sup>, jaką posiada w systemie każdy znak językowy, nawet poszczególny fonem, a szczególnie odnosi się to do łączliwości poszczególnych fonemów (np.: połączenie *q + u* w łacinie ma prawdopodobieństwo wystąpienia 1, a zawartość informacyjną (entropię) równą 0<sup>144</sup>, ponieważ z góry wiadomo, że te dwa znaki za każdym razem wystąpią łącznie w takiej kolejności).

Gdy spoglądamy na dane zawarte w tabelach 5, 6 i 7, ukazujące liczebność występowania aliteracji poszczególnych głosek (dwóch lub więcej elementów w pojedynczym wersie) w trzech badanych poematach, od razu widać, że nie ma w tym względu takiej zgodności, jak w danych dotyczących samych głosek. Tabela 5 dotycząca frekwencji aliterowanych głosek u Lukrecjusza, została opracowana w całości przez mnie, tabele nr 6 i 7 to zapisany w bardziej czytelnej formie wynik ustaleń amerykańskiego badacza, W. M. Clarke’a, który w 1976 r. opublikował jako pierwszy całościowe liczbowe zestawienie występowania aliteracji w epickich poematach Wergiliusza i Owidiusza<sup>145</sup>. Jak sam podkreślił, nie byłoby to możliwe, gdyby nie zastosowanie do tego celu maszyn liczących, ponieważ właśnie to w znacznej mierze uściśliło otrzymane wyniki. Ale też z racji wykorzystania do badań tekstu wpisanego do maszyny, można było wychwycić w ten sposób wyłącznie aliteracje *stricte* inicjalne, tak więc wyniki nie uwzględniają aliteracji, jakie powstają z udziałem wyrazów złożonych. A ja w swoich obliczeniach, dla uzyskania miarodajnego porównania, również ograniczyłam się do aliteracji w nagłosie słowa.

Autor artykułu zauważa, że 90% aliteracji występujących w obydwu poematach obejmuje zgodność pojedynczego dźwięku. Aliteracje pogłębione, obejmujące dwa lub trzy dźwięki nagłosu wyrazu, są w jego opinii znacznie rzadsze, przy czym wyraźniej

<sup>143</sup> Entropia – w teorii informacji oznacza średnią ilość informacji przypadającą na znak, przy założeniu, że każdy znak w danym zbiorze ma przypisane określone prawdopodobieństwo wystąpienia. Im wyższa liczbowo entropia, tym większa niepewność wystąpienia tego zdarzenia w następnej chwili.

<sup>144</sup> Por. J. Lyons, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 1976, 102.

<sup>145</sup> Zob. W. M. Clarke, *Intentional Alliteration In Vergil and Ovid*, „Latomus” 35, 1976, 276-300.

niż jakakolwiek inna kombinacja zarysowuje się w tej kategorii przyimek *in*. Od siebie dodałabym do tej uwagi, że owszem, przyimek *in* odznacza się wyjątkową „produktywnością” i znaczną aktywnością w systemie języka łacińskiego, ale *e* i *ex*, a także *con* (powstałe z *cum*) nie są wiele mniej reprezentowane. A co się tyczy aliteracji pogłębionych, to istotnie częstością występowania ustępują pojedynczym, ale aż takie rzadkie znowu nie są, a za to silnie zaznaczają się w tekście, „uderzają” ucho.

W przypisie 14 na stronie 280 swojego artykułu podaje on, poza własnymi ustaleniami, informacje o ustaleniach w tym zakresie wcześniejszych badaczy, które, jak sędzę, wypada przedstawić najpierw, a odnośnie do ich wyników zauważa, że były oparte na „wrażeniach, szacunkach i próbkach”, a nie na całościowych, pogłębionych obliczeniach. Odnosząc się do pracy A. Cordiera, traktującej o aliteracji obecnej w *Eneidzie*, podaje przytaczane przez francuskiego badacza, ale bez operowania konkretnymi liczbami, ustalenia w zakresie najczęściej aliterowanych głosek, którymi są w kolejności: *c, m, p, s, t*, w mniejszej liczbie: *d, f, l, r* oraz *v*, rzadko *n, g* i *qu*, wśród samogłosek uznał za najczęstszą *a*, a następnie *e* oraz *i*.<sup>146</sup> Podaje także informacje o dziele Lukrecjusza, które badała Amerykanka R. E. Deutsch, wyrażająca przekonanie, że dokładne wyliczenia nie są zasadniczo potrzebne<sup>147</sup>, że najczęstsze aliteracje obejmują głoski: *p, v, c*, a niewiele mniej *t* oraz *m*, sporo mniej *qu, r, s*, i rzadko *l, d, i f*<sup>148</sup>, a zupełnie rzadko *n, b* i *g*. Wyniki badań M. A. S. Robbinsa, które również figurują w tym przypisie, pomijam ze względu na to, że dotyczą pracy doktorskiej na temat aliteracji u Tibullusa, a więc poezji elegijnej, ale w dyskusji na temat intencjonalności lub przypadkowości aliteracji w poezji, w całości podpisuję się pod jego opinią, jaką dane mi było poznać dzięki cytatom zawartemu w przyp. 5 na stronie 277 artykułu W. M. Clarke’a: „Whether fortuitous or deliberate, each instance of alliteration must have satisfied the poet’s ear and mind, or it would not be there”<sup>149</sup>.

W. M. Clarke, komentując wyniki otrzymane z maszynowych obliczeń, stwierdza, że „w obydwu badanych poematach najczęściej aliterowanymi dźwiękami są w kolejności: *a, c, p* i *s*, następnie *t, d, e, f, i, n* oraz *v*.” Niezrozumiałe pozostaje dla mnie to, jakim sposobem dane zawarte w jego tabelach, które z racji obliczeń dokonanych bardziej pewną metodą niż oko ludzkie, przyjął jako nie podlegające kwestionowaniu, a uporządkowane w odniesieniu do każdej księgi poematu w skali

<sup>146</sup> Por. A. Cordier, *Op. Cit.*, 24-26.

<sup>147</sup> Por. R. E. Deutsch, *Op. Cit.*, 11-13.

<sup>148</sup> Z obserwacją badaczki odnośnie głoski “f” zgodzić się nie można po przeanalizowaniu tabeli z frekwencją poszczególnych głosek aliterowanych w dziele Lukrecjusza.

<sup>149</sup> Por. M. A. S. Robbins, *Alliteration in Tibullus* (unpubl. thesis, Univ. of North Carolina 1962), 5.

malejącej: od najliczniej aliterowanej głoski do najmniej licznie reprezentowanej, doprowadziły go do takich właśnie wniosków. Skoro podaje, że wyliczone głoski są najczęściej aliterowane w obu poematach, powinien był zsumować swoje wyniki, a nie traktować otrzymanych pierwszych danych jako ostateczne i opierać całościowy osąd na kolejności zaobserwowanej w poszczególnych księgach. Podliczenie wszystkich podanych wielkości dało wynik końcowy zgoła inny od przedstawionego przez autora artykułu: w *Eneidzie* dziesięcioma najczęściej aliterowanymi dźwiękami są w odpowiedniej kolejności: *s, p, c, a, t, m, d, i, v, n*; w *Metamorfozach* natomiast: *s, p, c, a, m, i, t, n, e, v*. Jasno więc widać, jak łatwo statystyka bez odpowiedniej finalnej obróbki staje się wspomnianą już raz w poprzednim rozdziale „drogą do szybkich i nieraz fałszywych wniosków”. Wnioski akurat w tym konkretnym przypadku nie są drastycznie zafałszowane, ale jeżeli już podejmujemy się badań i analiz statystycznych, chcąc uniknąć „wrażeń, szacunków i próbek”, jak to sam autor w kontekście danych wziętych z prac starszej daty badaczy i dokładnie na tej samej stronie napisał, powinniśmy przykładać wagę do precyzji, która była przecież jednym z podstawowych celów tych działań. Dla dzieła Lukrecjusza odpowiednie zestawienie dziesięciu najczęściej aliterowanych dźwięków, jakie uzyskałam w wyniku obliczeń własnych, bez udziału komputera, tak więc należy założyć jakiś margines błędu (2-3%) przedstawia się następująco: *c, s, p, a, m, i, v, e, n, qu*.

Odniosę się raz jeszcze do wspomnianego artykułu: autor na stronie 280 pisze, że „frekwencja aliteracyjna szczególnie czterech dźwięków wskazanych jako pierwsze, odzwierciedla prawdopodobnie źródła języka łacińskiego”. Dalej pisze, że wskazuje na to przysłowiowy „rzut oka” dokonany na jakikolwiek słownik języka łacińskiego i objętość zajmowaną przez hasła na poszczególne litery. Owszem, jest w tym coś z prawdy, ale najwyraźniej Clarke nie zadał sobie trudu, żeby przemyśleć kwestię taką, że nie sama ilość haseł na daną literę ma znaczenie (ich obszerniejszy lub mniej obszerny opis to osobna kwestia), ale jeszcze nośność sygnału jest nie mniej istotna. Skoro powołuje się na słowniki, to dla przykładu litera „s”, która w badanych przez niego dziełach wedle statystyki generalnej uplasowała się na pierwszym miejscu pod względem frekwencji, zajmuje w najnowszym, dwutomowym *Słowniku łacińsko-polskim* pod red. J. Korpantego (1 wyd. 2001) 150 stron gęstego druku, litera „c” – 215 stron, a litera „p” – 190 stron. Dla pełnego zestawienia można dodać kolejne litery: „t” – 70 stron, „d” – 140 stron, „m” – 76 stron, „i” – około 150 stron (z czego przytłaczającą część stanowią hasła rozpoczynające się od złożzeń z przyimkiem *in*: *in-*, *im-* i *il-*,

a po odjęciu tych, które podpadają pod głosową kwalifikację „j”), „v” 72 strony, „n” – 36 stron, „e” – 122 strony, a uznana w retoryce „królowa” samogłosek „a” – 235 stron.

Mój komentarz do uzyskanych wyników będzie utrzymany w duchu spuścizny Zipfa i jego teorii ekonomii wysiłku. Szczególnie odnosi się to do głoski „s”, która wymaga minimalnego wysiłku podczas artykulacji, co sprawia, że jest fonemem niezwykle ekonomicznym – potwierdza to między innymi jej silnie zaznaczona obecność we fleksji (tak w zakresie tworzenia form czasownikowych, jak też substantiwów). Jest ponadto głoską o wielkim potencjale asocjacyjnym, szczególnie łatwą do zastosowania w rozmaitych kontekstach semantycznych wywołujących efekty onomatopieczne różnego rodzaju, o czym była mowa w rozdziale poprzednim pracy.

Głoski „p” i „t” podobnie są o wiele bardziej ekonomiczne z punktu widzenia wysiłku artykulacyjnego, jaki trzeba weń włożyć, gdyż nie wymagają dodatkowego zaangażowania warg i rezonansu nosowego, jaki ma miejsce przypadku ich fonologicznych opozycji: „b” i „d”, stąd niemal trzy razy częstsze od odpowiadającemu opozycyjnie fonemowi dźwięcznemu „b” i jego bardzo odległa pozycja na liście frekwencyjnej głosek w ogólności, a figur aliteracyjnych w szczególności, „d” w tym zestawieniu wypada nieco lepiej, zapewne z tego względu, że przynależy do zębowych, bądź co bądź mniej „męczących” narządy mowy niż wargowe. Podobnie „m” jest łatwe do wymówienia, bo właściwie nie wymaga niczego poza zamknięciem ust i uzyskaniu w prosty sposób rezonansu w komorze nosowej. Przychodzi mi w tym momencie na myśl niepochlebna opinia Kwintyliana o „muczącej literze” i opisywanych przezeń wybitnie nieprzyjemnych wrażeniach z nią związanych. Nie potwierdza tego statystyka: w trzech poematach ta właśnie głoska zajmuje wysokie 5. lub 6. (u Wergiliusza) miejsce. Jest to spory „awans” tej głoski w stosunku do tabeli mieszczącej ogólne wyniki frekwencji tej głoski w systemie (miejsce 10). Może powodem takiego a nie innego odbioru tej głoski była jej wysoka frekwencja w systemie fonetycznym łaciny, dźwięczała bardzo często w zakończeniach gramatycznych form szczególnie „eksploatowanych” Acc. sg. i Gen. pl. Zauważył tę częstość Zipf, wykazując w swoich badaniach, że częstość względna „m” w łacinie wynosiła dużo ponad normę: 5,82%, podczas gdy norma wskazywałaby zaledwie 2,80%.<sup>150</sup> W tym właśnie upatrywał przyczyny szybkiego zaniku „m”, na początku w pozycji wygłosowej, szczególnie w formach Acc. sg., która była pozycją fonologicznie rzecz ujmując najsłabszą z możliwych, pozbawioną akcentu i w funkcji czysto gramatycznej, a że w tym samym

---

<sup>150</sup> Por. P. Guiraud, *Op. Cit.*, 118 i 121.

czasie tworzył się intensywnie system przyimkowy (pewności nie ma, który z tych dwóch faktów językowych był pierwszy i ewentualnie oddziaływał na drugi), zmiana w najsłabszym, najbardziej podatnym na zmiany punkcie systemu miała przywrócić równowagę po tym okresie „zachwiania”.

Zwraca też na siebie uwagę głoska „v”, której miejsce w systemie jest bardzo odległe, bo dopiero 16. w skali 24 podstawowych głosek („c” i „k” traktuję jako realizacyjnie jeden, dla porządku dodam, że zapis „k” w *Eneidzie* pojawia się zaledwie 10 razy), w zestawieniu aliteracyjnym pojawia się na wysokiej, 7. pozycji u Lukrecjusza, u pozostałych epików na 9. i 10. Jeśli spojrzeć na dane liczbowe chociażby u Lukrecjusza, to widzimy 314 aliteracji (co najmniej dwuelementowych, a często zawierających 3 elementy) przypadających na 3870 głosek użytych w całym poemacie. Jeżeli przyjąć, że ok. 900 razy fonem „v” pojawia się na początku słowa, to oznacza, że prawie ćwierć wszystkich głosek „v” bierze udział w figurach aliteracyjnych, co świadczy o wysokiej entropii tej głoski, dużym ładunku informacyjnym jaki niesie właśnie dlatego, że jest mało oczekiwana, stanowi niespodziankę dla słuchacza, a tym samym z jej pojawieniem się związany jest znaczny efekt dźwiękowy. Głoska na ponad 273 tysiące innych użyta w poemacie w takiej skali na początku wyrazu na pewno była zaskoczeniem i miała większą siłę oddziaływania niż głoski częste w języku i w pewnym sensie spodziewane. Podobnie sprawa ma się z głoską „f”, zajmującą w systemie odległe, 19. miejsce, a wykorzystywaną na tyle często w figurach aliteracyjnych, dość zgodnie przez wszystkich trzech twórców, że przesuwają się w tabeli na 11. i 12. miejsce. Nie można w tej sytuacji wątpić, iż właśnie ten dźwięk był przez poetów szczególnie ceniony i poszukiwany, ze względu na znaczący efekt i wrażenia natury onomatopiecznej.

Odwrótny kierunek działania wyborów poetyckich można z kolei zaobserwować na przykładzie głoski „r”: w systemie bardzo aktywna, zajmuje 7. miejsce w tabeli ogólnej frekwencji. Tymczasem w poematach i w tabelach na ich podstawie zestawionych łatwo zaobserwować pewną rezerwę do stosowania tego dźwięku w sekwencjach aliteracyjnych, ponieważ jej częstość użycia spycha pozycję „r” na 13. miejsce u Lukrecjusza, 14. u Wergiliusza i 15. u Owidiusza. Można to próbować wyjaśniać szczególną, niełatwą artykulacją tejże głoski, bo angażującą w dużym stopniu i przy dużym wysiłku mówiącego mięśnie języka i bardzo jednoznacznymi, raczej niemiłymi skojarzeniami jakie powoduje, nie jest z pewnością tak pojemna

znaczeniowo, wszechstronna asocjacyjnie, jak opisana wyżej głoska „s”. Ale o tym nieco później.

Pewna kierunkowość wyborów poetyckich daje się również zaobserwować w odniesieniu do głosek „d” i „qu”. W ogólnej hierarchii systemowej są usytuowane dość blisko siebie, na pozycji odpowiednio 14. i 15. W poematach ich znaczenie zwiększa się wydatnie, ale nie u wszystkich poetów, gdyż „d” zauważalnie awansuje górę tabeli u Wergiliusza, zajmując wysokie miejsce 7., a u pozostałych twórców niespecjalnie: nie zmienia swojej pozycji u Lukrecjusza, a u Owidiusza zajmuje miejsce 11. Podobnie sprawa ma się z dźwiękiem „qu”: u Wergiliusza tym razem nie zmienia pozycji, a wydatnie awansuje u Lukrecjusza, na miejsce 10., u Owidiusza również zdaje się być milej widziane i plasuje się na miejscu 11.

Częstość i wysoka z tą częstością związana pozycja w zestawieniu samogłosek *a, i, e* nie dziwi, skoro te trzy, stanowią 31,5% wszystkich dźwięków w systemie (choć w odwrotnej kolejności), a niemal 70% wszystkich samogłosek, będąc ośrodkami sylab, a więc elementem esencjonalnym do tworzenia słów.

Kolejnym punktem analizy Clarke’a było stwierdzenie, jak wielki jest udział procentowy wersów zawierających aliterację w poszczególnych księgach, jak długie mogą być sekwencje zawierające wers po wersie figury aliteracyjne i przeciwnie: jak długie są odstępy w tekstach pomiędzy ostatnią a nową aliteracją. W odniesieniu do *Eneidy*, nie wdając się w rozpiskę na poszczególne księgi, wskaźnik częstości wersów aliterowanych wynosi pomiędzy 58 a 69%, w *Metamorfozach* 60 – 66%. Najdłuższa zaobserwowana sekwencja aliteracyjna obejmuje *Eneidzie* 20 bezpośrednio po sobie następujących wersów, choć jest też i wskaźnik 7 (dla ks. I), odpowiednio w *Metamorfozach* najdłuższy fragment liczy sobie 22 wersy, a najkrótszy w zestawieniu 10. Wreszcie odcinki bez sekwencji aliteracyjnych: u Wergiliusza maksymalnie 9 wersów (minimum to 5), u Owidiusza – 11 (minimum to 5). W zakresie moich obserwacji eposu Lukrecjusza średnia gęstość wersów zawierających aliterację oscyluje w granicach 68-75%, co istotnie potwierdza opinię R. E. Deutsch, że łatwiej u tego poety wskazać i policzyć wersy bez aliteracji niż z aliteracją. Długość sekwencji aliteracyjnej waha się od 8 do 18 wersów, a odstęp bez aliteracji wynosi od 3 do 6.

Kompletną charakterystykę liczbową aliteracji kończą zestawienia ukazujące możliwe aliteracje tzw. „wielokrotne”, a więc sytuacje, gdy w wersie występuje albo aliteracja złożona z trzech elementów szeregu albo dwie aliterujące pary wyrazów albo nawet bardziej skomplikowane układy: trzy różne pary w wersie, aliteracja potrójna

i para aliterująca inną głoskę, aż po aliteracje poczwórne, pięciokrotne oraz jeden przypadek aliteracji obejmującej 6 wyrazów w jednym wersie<sup>151</sup>. Jak widać zdecydowaną większość stanowią wersy, w których aliteruje para wyrazów, z dość dobrze zarysowaną regularnością w poszczególnych księgach wszystkich badanych dzieł. Również dwie pary w wersie są licznie obecne, a jak przeliczyć stosunki par do dwóch par i liczby wersów poszczególnych ksiąg poematów, średnio co 3 wersy występuje para, a co 5 – aliteracyjny dublet. Na tle trzech poematów zwraca szczególną uwagę artyzm Owidiusza, szczególnie jeśli spojrzeć na dane liczbowe opisujące aliteracje czteroelementowe, choć niewiele ustępuje mu pod tym względem Lukrecjusz, który z kolei wyróżnia się zastosowaniem w większym zakresie aliteracji złożonych z pięciu elementów umieszczonych precyzyjnie w jednym wersie.

Podsumowując tę część charakterystyki głoskowo-aliteracyjnej trzech badanych poematów stwierdzić mogę, że z danych liczbowych wyraźnie wynika, jak wielkie znaczenie miała w poezji epickiej aliteracja – póki co inicjalna, przyjęta dla dotychczasowych statystyk badawczych ze względów czysto technicznych. Nie bez racji pisze M. R. Mayenowa, świetnie obeznana z problematyką instrumentacji dźwiękowej tekstu literackiego, że „łacina nigdy nie uczyniła z aliteracji konstanty”, w znaczeniu ogólnym owszem tak było, ale jest to stwierdzenie dość ogólne w odniesieniu do epiki badanego okresu. Epika łacińska epoki klasycznej to przypadek szczególnie łacińskiej twórczości literackiej. Mając w pamięci dokonania wcześniejszych artystów, takich jak Enniusz (a także jeszcze wcześniejszy Newiusz), u którego aliteracja jest silnie rozbudowana, wedle różnych wyliczeń obejmuje prawie 75% zachowanych wersów<sup>152</sup>, kwestia bezdyskusyjnego przyjęcia do wiadomości dalszej części wypowiedzi znakomitej badaczki, że łacina „chętnie korzystała z aliteracji w funkcji dodatkowego elementu organizacji tekstu”<sup>153</sup>, w znaczeniu „tylko” dodatkowego, a nie jednego z podstawowych, wymagać będzie bliższego zbadania. Takie ujęcie zagadnienia wynika najprawdopodobniej z przyjęcia definicji aliteracji *sensu stricto*, tej inicjalnej, o której najwięcej i najchętniej się pisze, ale jeśli wziąć pod uwagę rozmaite formy postaci aliteracji wewnątrzwyrazowej, również licznie obecne tak u Enniusza jak i wzorujących się na nim klasycznych autorów, wtedy wyraźnie będzie widać, jak wielkie znaczenie miała aliteracja w epice i jak była ważnym, właśnie podstawowym, a nie dodatkowym elementem organizacji tekstu.

---

<sup>151</sup> *De r. n.* IV 606.

<sup>152</sup> Por. dane J. Kvicaly, przedstawione przez A. Cordiera, *Op. Cit.*, 19.

<sup>153</sup> Por. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, 430.

### 3.2 powtórzenia leksykalne i głoskowe, możliwe efekty onomatopeiczne

W podrozdziale poprzednim przedstawiłam charakterystykę głoskową zaobserwowaną w badanych poematach i moją koncepcję profili aliteracyjnych wybranych przez poetów, ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji, gdy frekwencja głóska w systemie jest wyraźnie różna od frekwencji aliteracyjnej. Płaszczyzny morfologicznej, ze względu na bezmiar i stopień komplikacji tematu, omawiać się nie podejmuję, przechodząc od razu na płaszczyznę leksykalną, co będzie wstępem do przeglądu poszczególnych głósek i ich funkcji zaobserwowanych w poszczególnych tekstach. Tu przypomnę jedynie, że punktem wyjścia dla niniejszych analiz jest definicja aliteracji *sensu largo*, z założeniem przyjętym w rozdziale drugim, że rdzeń słowa złożonego również podlega klasyfikacji jako element figury aliteracyjnej.

Nieraz spotkałam się w pracach, bardziej lub mniej szczegółowych (choć dotyczy to raczej tych drugich), że nie powinno się dopuszczać aliteracji dwóch identycznych, krótkich, jednosylabowych słów, jakimi są przyimki, spójniki, partykuły, negacje wielokrotnie użyte w obrębie jednego lub dwóch sąsiednich wersów, ponieważ są one jedynie rodzajem „waty metrycznej” wypełniającej dany fragment tekstu i nie mają żadnej szczególnej roli do odegrania, że są to tzw. aliteracje niezamierzone lub wręcz określane jako czysto przypadkowe. Raz jeszcze powtórzę, że w odniesieniu do tekstu poetyckiego, a z takimi i wyłącznie takimi mamy tu do czynienia, taka kwalifikacja nie ma zastosowania, ponieważ wszystko, co w tekście się znajduje i dokładnie w tym miejscu, w którym nam się uwidacznia, jest rezultatem wcześniej założonego planu, świadomym wyborem i wynikiem artystycznego zamysłu poety. Ponadto niektórzy badacze, np. słowacki językoznawca T. Mistrik<sup>154</sup> zauważają, że poezja – ze względu na silną spójność tekstu – wykorzystuje przede wszystkim spójniki, przyimki, rzeczowniki, zaimki, a zatem środki językowe sprzyjające subiektywizacji tematu, mowa potoczna dla kontrastu charakteryzuje się bardzo dużym udziałem czasowników i zaimków<sup>155</sup>. To, że najczęściej pojawiającymi się słowami są jedno- i dwusylabowe, jest po pierwsze spowodowane działaniem określonych praw językowych, których istnienia nie sposób zaprzeczyć, a po drugie ewidentną łatwością zastosowania w ramach wierszowej struktury stychicznej, jaką jest właśnie heksametr

---

<sup>154</sup> Autor artykułu *Matematiko-statisticheskie metody v stilistike*, „Voprosy Jazykoznanija” 3, 1967.

<sup>155</sup> Podaję za J. Sambor, *Op. Cit.*, 228.



daktyliczny. W błędzie jest ten, kto sądzi, że znaczna część aliteracji, których niemałe liczby figurują w tabelach, jest wynikiem takiego właśnie „dorabiania” efektów przez artystę lub zwykłe, bo czysto przypadkowe, pojawienie się akurat dwóch „cum” czy dwóch „non” w jednej linii, nie mówiąc o większym zagęszczeniu identycznych wyrazów bądź też złożzeń o jednolitym przedrostku. Równie często są powtarzane bądź w identycznej postaci bądź w zmienionej gramatycznie (poliptoton) całe wyrazy gramatyczne: rzeczowniki, czasowniki, przymiotniki, imiesłowy, które z racji zróżnicowanej długości sylab nie tak łatwo jest umieścić w tekście, nawet poetyckim, który dopuszcza znaczną swobodę w układzie zdania, szyku wyrazów i odległości pomiędzy najistotniejszymi elementami, które do siebie gramatycznie i semantycznie przynależą.

Z pewnością – o czym nie staram się w żadnym wypadku zapominać – struktura wierszowa w pewnej mierze ogranicza możliwość zastosowania dowolnego słowa w dowolnie wybranym miejscu, są słowa łatwiejsze i trudniejsze do wpasowania w metrum, są i takie, których zastosować się zwyczajnie nie da, gdyż mają „niewłaściwą” specyfikację iloczynową, ale z drugiej strony ograniczenie metryczne jest impulsem dla poety, aby to, co ma dane, wykorzystać jak najlepiej, jak najekonomiczniej (i tu znów powraca teoria ekonomii wysiłku). Prawie nigdy nie jest tak, że poeta nie ma wyboru, poeta kreuje swoje dzieło i to on nadaje mu kształt pożądany, a ograniczenia wierszowe, paradoksalnie do powszechnego o nich wyobrażenia, dają więcej możliwości i są bardziej pojemne znaczeniowo i interpretacyjnie niż się to wydaje. Powtórzenie dwu lub trzykrotne tego samego wyrazu, nawet małego, nieznacznego, który jest dajmy na to spójnikiem, do tego tak pospolitym, że prawie niezauważalnym, że gdyby jeden istniejący w wersji usunąć, to właściwie nic by się nie stało, ale dwa już zmuszają do myślenia, dlaczego aż tyle, może to jednak coś znaczy? I prawie zawsze coś znaczy, coś podkreśla, tworzy jakiś kontekst, relację, hierarchię, nastrój lub po prostu sprawia przyjemność samym swoim powracającym brzmieniem, ponieważ nie od dziś wiadomo, że „*bis repetita placent*”.

Zasada powtarzalności jest jedną z prymarnych zasad poezji. Brytyjski badacz W. F. Jackson Knight nazwał poezję językiem powtarzalności – „*repetitive speech*”<sup>156</sup>. Amerykański uczyony, A. B. Cook<sup>157</sup>, w swoim bardzo krytycznym w tej materii artykule wyraził jednak przekonanie, że wyrażenie raz użyte zapisuje się w pamięci

---

<sup>156</sup> W. F. Jackson Knight, *Repetitive Style In Virgil*, TAPhA 72, 1941, 212-225.

<sup>157</sup> Por. A. B. Cook, *Unconscious iterations, with special reference to classical literature*, CR 16, 1902, 146 sq., 256 sq.

twórcy i domaga się, aby zostać ponownie użyte, szczególnie gdy jest udane i brzmi dobrze. W aspekcie psychologicznym można by to ująć tak: fenomen powtarzalności nie ogranicza się tak naprawdę wyłącznie do pisarzy czy poetów, jest to czynnik wybitnie psychologiczny, dotyczący każdego, w sposób uświadomiony lub nie, każdy przeżywa go zgodnie z własnymi doświadczeniami, które są bardziej lub mniej bogate i z wypowiedzianiem się ustnym bądź pisemnym powiązane, każdy ma zasób pewnych swoich typowych powiedzonek, a jeśli dotyczy to osoby uzdolnionej twórczo, to narzuca się z siłą większą niż zazwyczaj. My obecnie jesteśmy dość ostrożni z powtarzaniem czegokolwiek, wręcz staramy się tego unikać, uważając to za usterkę wypowiedzi, ale nie tak znowu do końca, zawsze przecież powtarzamy to, co jest ważne, co jest zapamiętania godne i podobnie było w poezji antyku. Mamy z jednej strony świadectwa starożytnych na to, że oni w prozie również doradzali unikanie echa (częściej w formie negacji: odradzali), brzmiało to bowiem mało „inteligentnie” i mogło sugerować braki słownikowe, a jeśli już coś było powtarzane, to po to, aby zyskać na efekcie, na zwiększonej ekspresywności.

Starożytni krytycy odnosili się więc do zasady *repetitio* z należytą uwagą pisząc, że właściwie zastosowana sprawia, że mowa jest bardziej dźwięczna (*Rhet. Her.* IV 14, 20). Ale tu uwaga: powtórzenia powinny być wprowadzane w sposób zręczny, ponieważ tak podane są nowością, cieszą, a te, które są identyczne – tracą monotonią, „copia satiant” pisał Kwintyliusz (*Inst. Orat.* IX 3,5 ). Kwintyliusz pisał również o monotonii, używając greckiego słowa *homoeideia* (*Inst. Orat.* VIII 3, 52), że jest ona poważnym defektem, ponieważ nie rozwiewa monotonii wdziękiem różnaitości, wszystko zdaje się mieć ten sam kolor i widać, że brakuje temu sztuki; idee mają mieć nie tylko sens, ale mają być miłe dla ucha (w oryginale zaprzeczenie: monotonia jest w najwyższym stopniu niemiła dla uszu). Również dla Cyserona jest to ważna kwestia, a jego rada brzmi: *paulum immutatum verbum atque deflexum* (*De orat.* III 54, 206).

Aby zrealizować tę szczególną różnaitość w jednościi poeci rzymscy wykształcili sposoby na osiągnięcie tego celu: po pierwsze można użyć tego samego słowa w różnych formach gramatycznych (poliptoton) – już w ten sposób unika się monotonii, po drugie można wykorzystać możliwości oferowane przez metrykę i umieścić formę powtarzaną w innym miejscu wersu, gdzie zostanie inaczej zaakcentowana, wtedy raz iktus z akcentem gramatycznym pokrywają się, a raz nie, i już wrażenie jest inne. Dotyczy to w szczególności imion własnych, ale również bywa stosowane w odniesieniu do nazw pospolicznych, czasem daje bardzo znaczący efekt, jak

w przypadku imienia boginki Echo, o której wspomina Owidiusz w *Metamorfozach* i używa jej imienia dwukrotnie i w sposób bardzo zręcznie imitujący efekt echa właśnie (kursywa – powtórzenia leksykalne, pogrubienie – sylaba akcentowana metrycznie):

*Met.* III 358-9: ... resonabilis **Echo** / Corpus adhus **Echo**....

*Aen.* VIII 71: **Nymphae**, Laurentes, **Nymphae**....

*Aen.* IV 25-6: ... adigat me fulmine ad **umbras** / Palentes **umbras** Erebi...

*Aen.* V 397: et **matrem** **et** comites, sed **matrem** saepius, ore

Podobnie dzieje się z przymiotnikami, osobowymi jak również dzierżawczymi, liczebnikami, czasownikami, przysłówkami, przymkami i wykrzyknieniami, np.:

*Aen.* IX 26: **Dives** equum, **dives** pictas vestis et auri.

*Aen.* I 709: **Mirantur** dona Aeneae, **mirantur** Iulum

*Aen.* VIII 161: **Mirabarque** duces Teucros, **mirabar** et ipsum.

We wszystkich tych przypadkach akcenty położone na różne formy słowa padają w innym miejscu, zgadzając się z iktem lub nie. Niektóre miejsca zdają się nosić znamiona pewnej zabawy słowem, celuje w tym Owidiusz:

*Met.* VI 245-7: Ingemuere **simul**, **simul** incurvata dolore  
membra solo posuere, **simul** suprema iacentes  
lumina versarunt, animam **simul** exhalarunt.

*Met.* XV 180-1: non secus ac **flumen**, neque enim consistere **flumen**  
nec levis hora potest, sed ut unda impellitur unda

Ale nie zawsze to wystarczało poecie, nieraz ma miejsce czynność podwójna: zmiana akcentowania oraz zmiana formy gramatycznej:

*Aen.* VIII 45: **Alba** solo recubans, **albi** circum ubera nati

*Aen.* XIII 573. arma videt, **Turnusque** cadit, cadit Ardea, **Turno**

*De r. n.* V 153: quare etiam **sedes** quoque nostris **sedibus** esse

*Met.* I 22: Nam caelo **terras** et **terris** abscidit undas,

*Met.* V 650: **rex** ibi Lyncus erat: **regis** subit ille penates.

*Met.* III 463: Quid faciam? Roger, anne **rogem**? Quid deinde **rogabo**?

*Met.* IX 355: **fronde** manum implevit: **frondes** caput omne tenebant.

Powtórzenia leksykalne w postaci poliptotonów czy jednobrzmiących większych fragmentów dzieł, kiedy przepisywane bywają wersy w identycznej albo zbliżonej postaci, to zabieg częsty u Lukrecjusza, a o wyraźnie zmniejszonej frekwencji u Wergiliusza i Owidiusza. Badaczka Katullusa i wnikliwa czytelniczka epików, Eva Guggenheimer, sugerowałaby – oczywiście poparte dogłębniejnymi studiami – zbadanie, czy nie rządzi tymi powtórkami jakiś schemat numeryczny<sup>158</sup>, co w jej opinii byłoby wcale prawdopodobne. Nie wiemy zbyt wiele o technice pisania wersów heksametrycznych, epopei o znacznych rozmiarach. Lukrecjusz wielokrotnie powtarza całe frazy i wersy, czasem coś w nich zmienia, aby dostosować je do aktualnie podejmowanych wątków. Osobny, i dodajmy obszerny, rozdział tej wielkiej grupie powtórzeń wersowych w *De rerum natura*, poświęciła w swojej pracy R. E. Deutsch<sup>159</sup>. Również u Wergiliusza czy Owidiusza jest więcej sytuacji takich jak ta, choć z zauważalną różnicą: pierwszy poeta zmienioną wersję umieszcza w innym miejscu niż pierwowzór, a drugi zdaje się lubić efekt echa, a czasem stosuje retoryczne, mocno afektowane wykrzyknienie, które daje uderzenie ze zdwojoną siłą:

*De r. n.* VI 967-9: *at coria et carnem trahit et conducit in unum.*

*at coria et carnem mollit durata calore.*

*Aen.* I 87: *Insequitur clamorque virum clangorque rudentum*

*Aen.* II 313: *Exoritur clamorque virum clangorque tubarum*

*Met.* IX 488-9: *quam bene, Caune, tuo poteram nurus esse parenti!*

*quam bene, Caune, meo poteras gener esse parenti!*

<sup>158</sup> E. Guggenheimer, *Acoustic symmetry in Catullus*, "Dialectica" 24, 1970, 185-195.

<sup>159</sup> Por. R. E. Deutsch, *Op. Cit.*, 48-95.

Wielokrotnie we wszystkich poematach, ale u Lukrecjusza i u Owidiusza chyba częściej, dają się zauważyć powtórzenia w tych samych miejscach wersu, jak to nazwała Deutsch: powtórzenia w identycznej pozycji metrycznej. Może ono dotyczyć: a) nagłosu wyrazów, czyli powstaje aliteracja pogłębiona, homoeoarcton: *De r. n.* I 141-2: *suadet.../ suavis...*, pojedynczych wyrazów: *De r. n.* III 1036-7: *adde.../ adde...*; *Met.* III 712-3: *ille..* – na początku wersu albo na samym końcu<sup>160</sup>; *Aen.* VIII 397-8: *fuiisset*; b) wybranych grup słów: *De r. n.* III 821-2: *aut quia non veniunt* – dwukrotnie na początku wersu; podobnie w *Met.* I 481-2: *saepe pater dixit...* czy *Met.* VIII 628-9: *Mille domos...* lub na końcu: *Met.* IX 791-2: *... munera templis* lub III 389-90: *sit tibi copia nostri*; c) całych wersów: *De r. n.* III 788 i V 132: *sic animi natura nequit sine corpore oriri* lub *Met.* I 325-6: *et superesse virum de tot modo milibus unum, / et superesse videt de tot modo milibus unam*, które brzmią prawie jak formułka, niemal dokładne powtórzenie tego samego, zmieniona tylko końcówka dostosowana do rodzaju żeńskiego, silna emfaza położona na fakt, że zostało ich tylko dwoje. Zdarzają się również anafory w trzech kolejnych wersach, np. w *Met.* I 8-12: pięć kolejnych wersów rozpoczyna forma przecząca: *nec, non, nullus, nec, nec*; a dalej I 97-9: trzykrotne *non...*, X 615-8: trzy razy *quid...*, w *De r. n.* VI 1146-8: trzykrotne *aut...*; w *Aen.* IV 182-3: *tot* na początku dwóch kolejnych wersów, wzmocnione dodatkowo w drugim z nich słowami *totidem* i raz jeszcze powtórzonym *tot*: **tot** vigiles oculi subter (mirabile dictu) // **tot** linguae, **totidem** ora sonant, **tot** subrigit auris.

Jest to też chyba właściwy moment, aby wspomnieć o istnieniu słów-kluczy w poemacie Lukrecjusza, które odgrywają w nim znaczną rolę. Takimi kluczowymi słowami są u niego wspomniane dwa podstawowe: *res* i *corpus*<sup>161</sup>, obok kilku innych, ale już mniej podkreślanych w całości utworu, pojawiających się przy okazji opisu zagadnień, dla których objaśnienia są używane, przede wszystkim *colores*, *odores*, *hilum*. Co ciekawe pojawiają się najczęściej nie na początku, ale na końcach wersów, w formie epifory, w brzmieniu dokładnie takim samym lub w zmienionej formie gramatycznej, ale za to w dość znacznej liczbie na przestrzeni kilku lub kilkunastu kolejnych wersów: aby nie być gołosłowną dodam, że doliczyłam się w ks. II od w. 734 do w. 843 aż 23 użyć słowa *color* (w kilku formach gramatycznych) zastosowanych na końcu wersu. Można to wyjaśnić tym, że koniec wersu był bez wątpienia miejscem

<sup>160</sup> Amerykański badacz H. T. Johnstone uznał to za rodzaj rymu, o czym będzie w kolejnym podrozdziale.

<sup>161</sup> Powtórzone po blisko 500 razy każde w skali blisko 50 tysięcy wszystkich słów, co jak łatwo policzyć daje częstość średnią względną 1 przypadku na 100 słów, czyli jakieś 12 wersów.

szczególnie ważnym i eksponowanym, każda przerwa przed rozpoczęciem recytacji wersu następnego była emfatycznie znacząca i silnie wskazywała na ważność tego, co w samej końcówce było tyle razy konsekwentnie powtarzane. Do podgatunku poruszonych przed momentem słów-kluczy zaliczyłabym również utarte wyrażenia, wręcz powiedzonka, jakie stosunkowo często słyszalne są u Lukrecjusza: *etiam atque etiam*, *multa modis multis* (tworzące zarazem bardzo wyrazistą trzykrotną aliterację), *alii alio* (w kilku kombinacjach), *animus atque anima* (najczęściej w Acc.: *animum atque animam*) i wiele im podobnych. Owidiusz na przykład niezwykle często powraca do słów: *ferarum*, *sorores*, *odores*, *dolores*, *flammi*, *templis*, *undis*, *unus*, *nostro*, *esset*, *posset* – lista oczywiście jest o wiele dłuższa, pełna nie jest potrzebna, ponieważ w końcach wersów powracają wyrazy aktualnie uznawane za istotne i dla konkretnych treści zmieniane.

Powtórzenia mogą też dotyczyć poza słowami o znacznym wydźwięku semantycznym i kontekstowym również słów uznawanych powszechnie za nieistotne, mało znaczące, stosunkowo niewiele zmieniające znaczenie, jak spójniki, przyimki, określające szczegółowo relacje pomiędzy poszczególnymi komponentami zdania a nie wnoszące zasadniczo zmian ogólnego znaczenia fragmentu. Często są powtarzane tam, gdzie poeta chce podkreślić ważność opisywanych postaci lub zdarzeń (kursywa oznacza cytat, pogrubienie wyróżnia wyrazy powtarzane, bez względu na to, czy są akcentowane metrycznie czy też nie), np.: *De r. n.* I 6: ***te***, *dea*, ***te*** *fugiunt venti*, ***te*** *nubila caeli* (o bogini Wenus<sup>162</sup>), chce lepiej coś objaśnić, ukazać przyczyny albo dać wyraz nagromadzenia się czegoś, kumulowania się, wyliczenia np.: niemożliwości jakichś zdarzeń albo trudności pojawiających się na drodze bohaterów, np.: *De r. n.* I 1014-15: ***nec*** *mare* ***nec*** *tellus neque caeli lucida templa* / ***nec*** *mortale genus* ***nec*** *divum corpora sancta* (o bezsilności świata przyrody, ludzi i bogów wobec upływu czasu), *De r. n.* V 498: ***inde*** *mare*, ***inde*** *aër*, ***inde*** *aether ignifer ipse*; *Aen.* I 3: *multum ille* ***et*** *terris iactatus* ***et*** *alto*, *Met.* I 15: *utque erat* ***et*** *tellus illic* ***et*** *pontus* ***et*** *aer*.

Obok takich rozwiązań, często obejmujących poliptotony albo identyczne powtórki, są też tzw. dublety, zamienniki semantyczne, w sumie można tu wręcz mówić o synonimach lub słowach na prawach synonimów, których obszary znaczeniowe nie do końca pokrywają się<sup>163</sup>, ale poeci nieraz po nie sięgają: częsty motyw ziemi: *terra* –

<sup>162</sup> To miejsce posiada dodatkowo cechy hymnu, liczne powtórzenia zaimka *te* wyrażają uwielbienie.

<sup>163</sup> Jak pisze znawca przedmiotu, J. Grodziński w pracy *Językoznawcy i logicy o synonimach*, Warszawa 1984, 71: jest to zagadnienie skomplikowane, jedno z trudniejszych w językoznawstwie, a zagadnienie ewentualnej redundancji nie jest do końca przesądzone, nie można stwierdzić na pewno, że zawsze się

*tellus – solum – fundus – ager – gleba* (*De r. n.* I 210-14) lub równie popularny motyw wody: *aqua – unda – lympa – umor – ros – latex* (*Aen.* X 303-5). Nieraz można znaleźć dwa lub trzy z wyliczonych powyżej synonimów tego samego obiektu lub zjawiska w dość bliskim sąsiedztwie, a do tego w stosunkowo krótkim fragmencie, najwyraźniej po to, aby uniknąć dokładnego powtórzenia. Jest tak np.: w *Eneidzie* III 384-5:

Ante et Trinacria lentandus remus in *unda*,  
et *salis* Ausonii lustrandum navibus *aequor*, / infernique *lacus*  
[dodatkowo w wersie 389 w klauzuli jest *fluminis undam*.]

Różnie był ten zabieg oceniany, Kwintylian uważa, że choć niekoniecznie zachwyca, jest to poprawne, ma świadomość, że są to rzeczy wyuczone na pamięć, jest właściwym zachowaniem unikanie dublowania słów w niewielkiej odległości od siebie (*Inst. Orat.* X 1, 7). Przy bliższym zbadaniu okazuje się najczęściej, że powrót do tego samego słowa na małej przestrzeni rzadko bywa przypadkowy, jest to przecież poezja najwyższych lotów i w przeważającej większości przypadków można bez większego wysiłku uzasadnić takie postępowanie i wykazać, że było to celowe zamierzenie poety i brzmienie poszukiwane (choćby tylko i wyłącznie dla emfazy). Użyteczność na rzecz sensu nie wchodzi w grę w tym przypadku, chodzić może tylko dźwięczność. Jak pisze J. Marouzeau<sup>164</sup>: powtórzenia słowne są rysem charakterystycznym poezji Wergiliusza, jego stylem, żadna część literatury łacińskiej nie zawiera do tego stopnia powtórzeń, specjalnie poszukiwanych przez twórcę, dla osiągnięcia celu, jakim jest śpiewność wypowiedzi.

Jak już wyżej wspomniałam przejdę do charakterystyki leksykalnej, o której wcześniej powiedziane zostało jedynie tyle, że niemal połowę każdego tekstu stanowią słowa (wyrazy hasłowe to precyzyjniejsze określenie) raz jeden użyte. Jakie więc są te, które używane są najczęściej? Pokazują to tabele 11, 12 i 13. Już na pierwszy rzut oka widać istniejącą zbieżność wyników, różnice polegające w znacznej mierze na kolejności (choć oczywiście nie tylko), na innej ich randze – wedle terminologii Zipfa.

---

pojawia, możliwe, że antyczni odbiorcy wcale nie odczuwali kilku podobnych określeń dotyczących jednego żywiołu za przesadne, nadmierne czy zbędne, każde z nich miało nieco inny odcień znaczeniowy.

<sup>164</sup> J. Marouzeau, *Repetitions et hantises verbales chez Virgile*, REL 1931, 237, 257.

Ranga numer 1 w sposób bezapelacyjny należy do spójnika „et”<sup>165</sup>, którego udział procentowy wskazuje, że pojawia się w tekstach ze średnią częstością raz na 40 wyrazów (czyli mniej więcej raz na 5 wersów), a w przypadku Wergiliusza, raz na 30 wyrazów (co dawałoby 4 wersy). Ale gdy przyjrzeć się jego funkcjonowaniu w zestawach aliteracyjnych szybko się przekonujemy, że wcale nie jest często eksploatowane. Częstsze są na pewno sytuacje, kiedy „et” łączy się z jakimś drugim elementem rozpoczynającym się od głoski „e” lub złożeniem. Z pewnością dwukrotnie w jednym wersie częściej pojawia się słowo o randze 3, a więc „in”, ale też z reguły nie jako dwukrotnie powtórzony przyimek, ale dwukrotne złożenie z przyimkiem „in” lub przyimek + inny wyraz (złożenie lub nie). Sytuacje, kiedy na przestrzeni jednej księgi dwukrotnie powtórzony spójnik lub przyimek pojawia się w figurze aliteracyjnej w jednym wersie, ale nie są zbyt częste, można je dosłownie policzyć na palcach jednej ręki. Nie są więc w stanie istotnie zmienić danych całościowych, a tam, gdzie się pojawiają wpływają na odbiór danego fragmentu tekstu, zaznaczając treści wskazywane przez poetę silniej niż gdyby wystąpiły pojedynczo.

O wiele częściej powtarzane są zaimki „qui” i „quis”, ale nie tylko te, także i osobowe, nieraz w zestawieniach z dzierżawczymi rozpoczynającymi się od tej samej głoski, przede wszystkim z racji funkcji gramatycznej nawiązywania do treści fragmentu poprzedzającego lub pytań, głównie retorycznych, tak częstych u doskonale pod tym względem przygotowanego (teoretycznie i praktycznie) Owidiusza. W drugiej kolejności są najłatwiejsze do zastosowania tam, gdzie poszukiwany przez poetę jest dźwięk „qu”, niejednokrotnie w połączeniu z postfiksem „-que”, tworząc silnie zarysowaną instrumentację danego wersu, nie ograniczając się wyłącznie do aliteracji inicjalnej. Jakie słowa w tabelach widnieją, każdy widzi, komentarza wymaga jedynie udział procentowy, jaki łącznie przypada na pierwszych 50 najczęściej powtarzanych słów. U Lukrecjusza jest to 32,65%, a więc aż 1/3 całej leksyki, u Wergiliusza 23,24% i u Owidiusza odpowiednio 25,12%. Jak widać Lukrecjusz w sposób wyraźny wyróżnia się wśród pozostałych poetów pod względem powtarzalności wyrazowej, jest to cecha bardzo łatwo wychwytywana nawet po jednym głośnym odczytaniu jego dzieła, a co dopiero po dwu-, trzykrotnym powrocie do tego samego tekstu. Bardzo różni się

---

<sup>165</sup> Dla porównania w języku polskim w słowniku frekwencyjnym opublikowanym niedawno, rangę numer 1 otrzymał przyimek „w”, nr 2 spójnik „i” właśnie. Jako ciekawostkę odnotowuje fakt, że w polszczyźnie słowo „jeśli” znalazło się na 211 pozycji, a badanych poematach zajmuje miejsce 27., 29. i 31., co może wskazywać na nieco inny sposób myślenia i przedstawiania w obu językach (warto przypomnieć, że podobnie jak w grece *genetivus absolutus*, w łacinie *ablativus absolutus*, miewa nieraz znaczenie warunkowe, a wtedy słowo *jeśli* jako osobny wyraz tekstowy wcale nie pojawia się w tekście).



frekwencja jego dziesięciu pierwszych słów od pozostałych twórców: 14,74% naprzeciwko 10,86% i 12,31%. Dalej jest podobnie: 20 pierwszych słów Lukrecjusza to już jest 21,97%, osiągane przez pozostałych dopiero po przekroczeniu progu 30 lub 40 słów. A faktem o szczególnej wymowie jest pojawienie się w pierwszej dziesiątce Lukrecjusza dwóch słów, „res” i „corpus”, których nie ma wcale w pierwszej pięćdziesiątce u Wergiliusza, a u Owidiusza jest tylko *corpus* i pojawia się dopiero na 31. miejscu. To potwierdza wspomnianą wyżej tezę o istnieniu słów-kluczy.

Dodam w tym miejscu jeszcze kilka obserwacji natury głoskowej, poruszane w poprzednim podrozdziale, w którym mowa była o dźwiękach najczęściej się w języku pojawiających i najczęściej dla celów aliteracyjnych wyzyskiwanych. Na czele głosek mieliśmy w pierwszej dziesiątce: *e, i, a, t, u, s, r, n, o, m*, na czele figur aliteracyjnych (niekoniecznie dokładnie w tej kolejności, ze względu na istniejące drobne różnice): *s, p, c, a, m, t, i, m, n, v*. Pozycja „e” wśród jednostek leksykalnych najczęściej w tekstach występujących nie podlega dyskusji, choć wśród figur aliteracyjnych „e” jako takie jest na granicy pierwszej dziesiątki (a jego obrębem nad wyraz częste „et”). Pozycja głoski „i” oraz związana z tym frekwencja „in” jawi się szczególnie wyraziście, choć wśród figur aliteracyjnych również nie jest w ścisłej czołówce, nawet poza pierwszą piątką. Z regularnością aliteracyjną zgadza się częstość *sum* i form pochodnych, silnie zarysowana u Lukrecjusza i Owidiusza, mniej znacząca u Wergiliusza (9. miejsce). Dla potrzeb opisu głoski „a” zauważalna jest częstość *atque*, ramię w ramię z negacją *neque*, wygodne w zastosowaniu o tyle, że wygłosowe „e” bardzo często podlega elizji i dzięki temu jeden i ten sam wyraz może być stosowany tam, gdzie potrzebna jest jedna sylaba lub dwie. A jeśli już mowa o przeczeniach, w różnych formach, ze wspomnianym „neque” włącznie, to nie można nie dostrzec ich wysokiej frekwencji, choć różnej w przypadku starszego Lukrecjusza i młodszych twórców: Wergiliusza i Owidiusza. Można wręcz odnieść wrażenie, że wraz z upływem lat rośnie znaczenie negacji: Lukrecjusz *neque* na 5. miejscu, *non* na 20, Wergiliusz: *neque* na 7. miejscu, *non* na 15., Owidiusz, *neque* na 5. miejscu, *non* na 10. Jak sądzę jest to spowodowane w przypadku tego ostatniego wyraźnie zretoryzowanym językiem, częstością podwójnych przeczeń dających silne twierdzenie, tak ulubione przez łacinę, w odróżnieniu od praktyki języka polskiego (w polszczyźnie przeczenie „nie” znajduje się na 5. miejscu w zestawieniu wyrazów najczęściej używanych, pokrewne mu w pewnym sensie słowo „ani” nie zmieściło się w pierwszej dwudziestce).

Wymowna jest bardzo obecność zaimków „qui” i „quis”, które wydatnie zwiększają szanse głoski „qu” na udział w figurach aliteracyjnych, choć w generalnym zestawieniu głosek zajmuje ona odległe 15. miejsce. Takich obserwacji można poczynić więcej, ale nie jest moim zamysłem analizować szczegółowo czegoś, co takowej analizie – przynajmniej dla potrzeb tej pracy - nie potrzebuje. Uważne spojrzenie na załączone tabele jest chyba samo dla siebie dobrym komentarzem. Na koniec dodam jedynie, że dla wyrobienia sobie pojęcia o skali powtórzeń wyrazowych w identycznej postaci, o funkcji instrumentacyjnej i emfaticznej, zwracającej uwagę na tekst i kontekst, w jakim zostały użyte, w I księdze *De rerum natura* znalazłam 50 takich par, z czego 3 przypadki to przymyki, 8 to zaimki różnego typu łącznie, 11 -wyrazy gramatyczne, a 18 - spójniki, gł. „nec” i „etiam”. Powtórzeń w zmienionej gramatycznie postaci doliczyłam się w tym samym fragmencie tekstu 47 przypadków, z czego aż 39 stanowią wyrazy gramatyczne, odmieniane w 90% przez przypadki, a nie przez osoby, a 8 to zaimki. Podobnie rzecz przedstawia się w kolejnych księgach, tak więc nie ma pokrycia w rzeczywistości twierdzenie, że zaimki (szczególnie „qui” i „quis”) w sposób sztuczny zawyżają statystyki, nie tak znowu odczuwalnie często pojawiają się one w skali całego poematu występując w jednym wersie, częściej łączą się z innymi wyrazami zawierającymi ten dźwięk. Tyle statystyka wyrazowa.

Aspekty funkcjonalne, takie jak rozmieszczenie aliteracji w wersie, mające na celu spajać dany wers, domagają się w tym miejscu krótkiego komentarza przy okazji niniejszego przeglądu aliterowanych głosek. Istnieje na ten temat sporo opracowań, choć z reguły starszej daty, z których można zaczerpnąć skrupulatnie pogrupowane wyniki obserwacji badaczy w tym temacie<sup>166</sup>. Możliwości kombinacyjne aliteracji, jakie daje się szybko zaobserwować w poematach, są następujące: 1. aliteracja inicjalna jest najbardziej powszechna w układzie dwóch słów w jednym wersie, obydwa człony mogą zajmować dowolne pozycje, choć dwie są szczególnie znaczące: klamra spinająca dwa skrajne końce wersu i klauzula; 2. dwie pary w rozmaitej kolejności: typ AABB *Aen.* I 562: “*Solvite corde metum, Teucri, secludite curas.*”; typ ABAB *Met.* X 243: *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes*; typ ABBA *Aen.* VI 850: *describent radio, et surgentia sidera dicent.* 3. kombinacje trzech elementów w wersie w połączeniu z dwoma: typ AAABB *Aen.* V 180: *summa petit scopuli siccaque in rupe resedit*; typ ABBA *Aen.* VIII 48: *Ascanius clari condet cognominis Albam.*; typ ABABA *Aen.* XI 197: *Multa boum circa mactantur corpora Morti.* 4. trzy pary słów

<sup>166</sup> Por. A. Cordier, *Op. Cit.*, 20-27.

aliterowanych: *Aen.* VI 577: *saevior intus habet sedem. Tum Tartarus ipse, Met.* XIV 244: *quas procul hinc cernis (procul hinc, mihi crede, videnda.*

We wspomnianym w poprzednim podrozdziale artykule badacz amerykański Clarke pisze (na stronie 300), że rytm heksametru bazuje głównie na teorii kolonów i na systemie cezury i dierezy, które je umiejętnie rozdzielają, a w wyniku analizy miejsc, w jakich pojawiają się najczęściej aliteracje w badanych przez niego *Eneidzie* i *Metamorfozach*, okazało się, że ponad 60% aliteracji jest umiejscowiona tuż przed lub po cezurze oraz na samych końcach wersu, znaczą też liczbę zaobserwował tuż przed klauzulą, kiedy pierwszy wyraz aliterowany rozpoczynał się w połowie 4. stopy (cecha typowa dla Wergiliusza). Jest to najwyraźniej celowe, gdyż taki rozkład aliterowanych (inicjalnie i nie tylko) wyrazów jest jednym z najsilniejszych środków, aby zaznaczyć początki i końce poszczególnych kolonów.

Powstaje pytanie, jakie elementy zdania najczęściej pojawiają się w figurach aliteracyjnych. Z obserwacji wynika jasno, że w zdecydowanej większości aliteracyjnych przypadków „podobne łączy się z podobnym”, na tym m. in. opiera się zasada powtórzenia jako takiego, a więc łączą się dwa rzeczowniki, dwa przymiotniki, przymiotnik z określającym rzeczownikiem (związek zgody, który nieraz tworzy rymy, określane nieraz jako tzw. typ atrybutywny), dwa przysłówki, funkcjonujące jako pewnego rodzaju dopowiedzenie, dookreślenie, konstrukcja paralelna, w swej istocie genetycznie i funkcjonalnie z zasadą *repetitio* ściśle powiązana. Łączone są też w związku rekcji czasownik i rzeczownik jako jego dopełnienie oraz podmiot i orzeczenie zdania. Trudno w tym miejscu ilustrować każdy przypadek przykładami, jest ich zbyt wiele i uczynić tego niepodobna<sup>167</sup>. Najkrócej można by to zawrzeć w sformułowaniu: aliteracja łączy silnie dwa wyrazy (lub więcej), które do siebie przynależą, dając pewne znaczenie, spaja je i wzmacnia ich pozycję w wersie lub większym fragmencie wypowiedzi, intensyfikuje ich odbiór poprzez swego rodzaju solidarność brzmieniowo-znaczeniową, budząc rozmaite skojarzenia, niekoniecznie wyłącznie dźwiękonaśladowczej natury.

Skoro znane są już dane liczbowe, wypada omówić poszczególne głoski i ich tekstowe funkcje, wśród których prym wiodą dwie: instrumentacyjna i dźwiękonaśladowcza – obydwa te aspekty przez starożytnych były wielce ulubione dla ich słyszalnych, podkreślić należy, że w większym stopniu niż dla nas obecnie, walorów

---

<sup>167</sup> Choć niektórzy badacze, jak A. Cordier, *Op. Cit.*, 20-22, wykazali wielką – a dla mnie nie do końca zrozumiałą – determinację, podając całe długie listy typologii połączeń, w których aliteracja jest obecna z zaznaczeniem, że jest „najzupełniej przypadkowa”.

dźwiękowych i wyobrazeniowych, które z dźwiękowymi są niezwykle silnie połączone. Funkcja instrumentacyjna, ta najbardziej podstawowa i znamienna, obecna jest zawsze, aliteracja w rozmaitych jej odmianach już sama w sobie jest ornamentem i pojawia się w tekście przede wszystkim po to, by go zdobić, dźwięczyć, zwracać uwagę, a wszystkie dodatkowe, sekundarne funkcje, jakie mogą się pojawić, pełnione są obok tej prymarnej. W pewnym zakresie nieobca jest też twórcom poematów epickich funkcja quasi-metryczna, rytmizująca tekst na etapie jedno lub kilkuwersowych odcinków, wykazująca się według niektórych badaczy funkcjonalnością nawet wyższego rzędu, jedną z zasad porządkujących tekst.<sup>168</sup>

Zacznę opis możliwych do zaobserwowania w dziełach efektów dźwiękonaśladowczych od stwierdzenia, że nie ma chyba nic równie subiektywnego jak wyobrażenia wywoływane i powiązane ze słowami. Sztuka literacka to w znacznej mierze konwencja, a konwencja to pamięć o motywach, sposobach, wcześniejszych przykładach, taki rodzaj społecznej umowy na to, co dopuszczalne i na jakich zasadach powinno działać, sztuka, która uruchamia rozum i emocje za jednym razem. Znana jest też jednak afektywność, jaka poza intelektem niewątpliwie ma swój udział w reakcjach językowych i potrafi niejedno dodać, pozmieniać i nieraz zamieszać. Wielokrotnie w historii badań nad poezją i dramatem starożytnym, tak greckim jak rzymskim, dochodziły do głosu emocje widoczne w pracach wybitnych niejednokrotnie uczonych, którzy bardzo łatwo orzekali o wymowie onomatopeicznej we wszystkich miejscach dzieł, w których napotykali na aliterację, szczególnie inicjalną<sup>169</sup>. Nie jest więc moim zamiarem interpretowanie każdej znaczniejszej figury aliteracyjnej jako dźwiękonaśladowczej lub orzekanie „co poeta miał na myśli”, bo tego nikt na pewno wiedzieć nie może. To, co można powiedzieć na pewno, to fakt, że sugestywne powtarzanie jakiejś wybranej głoski, powiązane z wyrazem kluczowym dla danego fragmentu, może zaowocować u słuchacza skojarzeniami afektywnymi, konotacjami nakładającymi się na prymarne, czysto intelektualne znaczenie słów, może, ale nie musi; potrafi wzbudzić emocje, o jakich tekst zupełnie nie wspomina, potrafi, ale nie musi. W zupełności wystarczy, że wyodrębni fragment z tekstu, wyraziście go zaznaczy, wiążąc podobieństwem brzmieniowym wybrane wyrazy i sprawi przyjemność słuchową odbiorcy potęgując efekt dźwiękowy.

---

<sup>168</sup> Por. wspomniany artykuł W. M. Clarke'a oraz ustalenia E. Guggenheimer w pracy *Patterns of Sound Repetition in Classical Latin Poetry* (unpubl. Diss. Univ. of Minnesota 1967), do której Clarke sięgnął oraz inny jej artykuł *Acoustic symmetry in Catullus*, „Dialectica” 24, 1970, 185-195.

<sup>169</sup> Była o tym mowa wcześniej w podrozdziale 2.3, podejmującym tematykę symbolizmu dźwiękowego.

I tak skoro głoska „s” wiezie prym, domaga się w pewien sposób omówienia w pierwszej kolejności, pojawia się w dwu lub więcej elementów liczącej aliteracji przeciętnie raz na 10 wersów każdego jednego poematu. Wymienić warto przykłady zawierające najwięcej tej głoski, nie tyle w sensie liczebności, ile dostrzegalności w tekście. W poemacie Lukrecjusza znajduje się jedyny przypadek aliteracji obejmującej aż 6 wyrazów w wersie i dotyczy on właśnie głoski „s”:

*De r. n. IV 606. saepe solet scintilla suos se spargere in ignis*<sup>170</sup>

Mamy tu trzy aliteracje w pierwszym hemistychu, przed cezurą żeńską, wypełniające go bez reszty i trzy w drugim, który kończy się również aliteracyjnie, na „i”, co jeszcze mocniej zaznacza ten wers w pamięci i wyobraźni słuchającego. Wrażenie syku języków ognia wywołuje sygnał semantyczny, jakim jest wyrażony *explicite* w tekście ogień (*ignis*) oraz iskra (*scintilla*). Obok pierwszego szeregu aliteracyjnego z udziałem głoski „s” jest i drugi, w którym dominuje głoska „i” – od dawna i powszechnie kojarzona z nikłością, małością, krótkim trwaniem<sup>171</sup>, w tym wersie w liczbie pięciu, w tym dwa razy w nagłosie i dwukrotnie zbiegająca się z akcentem metrycznym. Jest to ciekawa sytuacja, ponieważ w wersie jest 8 głosek „s”, co, jak wiadomo z zarysowanego przez mnie w rozdziale drugim zagadnienia sygmatyzmu, część badaczy nie uważa za nic nadzwyczajnego, tu jednak fakt wysunięcia aż 6 identycznych dźwiękowo elementów na początek wyrazu, daje efekt bardzo mocny. Zbieg dwóch „s” na granicy kolejnych wyrazów *suos se* dodatkowo wzmacnia ekspresję i potęguje słyszalny w uszach syk kojarzony w sposób naturalny z sykiem płonącego ognia. Innym przykładem na skojarzenia głoski „s” z pożarem jest to miejsce:

*De r. n. V 608-609: quo genus interdum segetes stipulamque videmus  
accidere ex una scintilla incendia passim.*

Głoska “s”<sup>172</sup> jako wielofunkcyjna gramatycznie ma równie bogate repertorium skojarzeń o walorze dźwiękonaśladowczym, umiejscowiona w wyrazach

<sup>170</sup> Nie jest łatwą sztuką jednoznacznie zasygnalizować graficznie pojawiające się zjawiska aliteracyjne, ponieważ najczęściej kilka ich typów jednocześnie występuje nawet krótkim fragmencie i dlatego, aby uniknąć niejasności, każdorazowo będę starała się czynić objaśnienia, co w danym fragmencie zaznaczyłam pogrubieniem, a co kursywą czy podkreśleniem.

<sup>171</sup> Dodałabym, że nawet swoim kształtem, tą cieniutką krótką laseczką, sprawia wrażenie wizualnie małej, mniejszej od pozostałych liter.

<sup>172</sup> Każda kolejno omawiana głoska będzie zaznaczana pogrubieniem, zaś kursywą - cząstki wyrazowe powtarzające się dwa lub więcej razy w bliskim sąsiedztwie, pogrubienie oznacza sylabę akcentowaną metrycznie, podkreśleniem zaznaczyłam rymy właściwe (w tym konkretnym wypadku wspomagające aliterację pod akcentem metrycznym głoski „i”).

w najmocniejszych pozycjach: nagłosie i/lub wygłosie, a maksymalnie skutecznie na granicy dwóch wyrazów, do tego w połączeniu z określonym sygnałem semantycznym, wyrazem kluczowym dla danego passusu, może nasuwać najróżniejsze skojarzenia związane np. z szumem wody (*De r. n.* V 482, *Aen.* II 418), a szumem morza w szczególności (*Aen.* I 161; II 209; II 418), lekkim szumem wiatru, lekkość podkreślona obecnością głoski „l” (*De r. n.* V 500-2), szeptem (*Aen.* I 680-1) i nieraz pojawiającym się w poematach sykiem węża (*Aen.* II 210-11; *De r. n.* IV 58-62; *Met.* III 37-8), mnie osobiście u Owidiusza głoska „s” skojarzyła się raz z rozlewem krwi, która cieknie z ciała (*Met.* III 39-40-45):

*De r. n.* V 482: succidit et salso suffudit gurgite fossas

*Aen.* II 418:.... Zephyrusque Notusque et laetus Eois  
Eurus equis; stridunt silvae, saevitque tridenti  
spumeus atque imo Nereus ciet aequora fundo.

*De r. n.* V 500-2: et leviora aliis alia, et liquidissimus aether  
atque levissimus aërias super influunt auras  
nec liquidum corpus turbantibus aëris auris

*Aen.* I 161: frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.

*Aen.* II 209: Fit sonitus spumante salo;....

*Aen.* I 680-1: hunc ego sopitum somno super alta Cythera  
aut super Idalium sacrata sede recondam,

*Aen.* II 210-11: ardentisque oculos suffecti sanguine et igni,  
sibila lambabant linguis vibrantibus ora.

*Met.* III 37-8: urna dedit sonitum, longo caput extulit antro  
caeruleus serpens horrendaque sibila misit.

*Met.* VIII 78-83: Erubuere genae, totoque recanduit ore,  
utque solet ventis alimenta adsumere quaeque  
parva sub inducta latuit scintilla favilla  
crescere et in veteres agitata resurgere vires,  
sic iam lentus amor, iam quem languere putares,  
ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit.

*Met.* VII 80-82: ... et item cum lubrica serpens  
exuit in spinis vestem; nam saepe videmus  
illorum spoliis vepres volitantibus auctas.

Krótkiego komentarza wymagają dwa ostatnie przykłady wzięte z *Metamorphoz.* Owidiusz – co zauważono już dość dawno - nie przejawia tak wyraźnie zaznaczonej w dziełach jego wielkich poprzedników skłonności do sugerowania dźwięków poprzez powtórzenia głoskowe i budowania w sposób sugestywny skojarzeń pozajęzykowych. U Lukrecjusza i Wergiliusza onomatopeje są stosunkowo częste, łatwo wychwytywane słuchowo, a efekty dźwiękowe budowane przez poetę dość sugestywne. Owidiusz jako poeta typowo elegijny raczej unikał takiego onomatopeizowania, z pewnością nie dlatego, żeby miał trudności z „malowaniem dźwiękiem”, ale czynił to, jak się wydaje, dla samej zasady, jako wybitny elegik, szukający indywidualnych dróg artystycznego wyrazu, możliwe, że pragnął w inny sposób pobudzać zaciekawienie słuchacza z pominięciem wskazówek współczesnych sobie krytyków. W pierwszym z powyższych fragmentów jest mowa o iskrze i zajmującym się od niej płomieniu, jest obraz rumieńca płonącego na twarzy młodego człowieka porównany do tej iskry, która przybiera na sile pod tchnieniem wiatru, ale pomimo sygnału semantycznego nie sposób doszukać się onomatopei, nie nastawił się poeta na intensywne powtarzanie jednej głoski, tej najbardziej spodziewanej „s”, w zamian za to niezwykle dźwięcznym rymem wewnętrznym zaznaczył ważny moment (*scintilla favilla*), wzmagając ekspresję tego fragmentu usytuowaniem czterokrotnym samogłoski „i” pod iktem, a w kolejnej linii wspaniale zastosował homoteleuty „res” oraz użył słów, w których jest obecny właśnie ten komponent dźwiękowy. W przykładzie drugim można, jak sądzę, bez większych oporów uznać, że jest onomatopeja, ponieważ mowa jest o wężu i na 15 wyrazów aż 9 zawiera głoskę „s”, 4 się nią kończą, a trzy od niej się rozpoczynają i nią się kończą – efekt to bardzo szczególny i rzeczywiście kojarzy się z sykiem nie lubianego gada.

Dość aktywną głoską w aliteracji o możliwym zabarwieniu onomatopeicznym jest głoska zwarta „t”. Szczególnie wyraziście zarysowuje się tam, gdzie mowa jest o szybkich ruchach, wykonywanych np.: podczas gry na jakimś instrumencie (*De r. n.* II 618-20, gdzie flet – *tibia* – naśladuje „t” w połączeniu z „piskliwą” samogłoską „i”; *De r. n.* IV 543-4, gdzie tuba jest opisana jako ta, która pomrukuje głębokim i donośnym dźwiękiem, występuje niezwykle rzadka aliteracja inicjalna głoski „b”; w poemacie Wergiliusza *Aen.* V 332 oraz *Aen.* IX 403 (mistrzowskie

nawiązanie do Enniusza *Ann.* 140: *at tuba terribili sonitu tarantara dixit*), gdzie dźwięk tuby oddaje „t” w połączeniu z samogłoskami: *te it ti tu ta*), nieraz „t” wspomagana inną wyrazistą głoską, np. „c” - zbitka „cr” przypomina trzask, stąd też podobne skojarzenia: *De r. n.* VI 155, ale może również pojawiać się w kontekstach sugerujących dźwięki nieprzyjemne, drżenie skorupy ziemskiej, szczególnie w połączeniu z „s” i „groźnie” brzmiącą, wibrującą, nielubianą głoską „r” (*De r. n.* VI 217-8; *De r. n.* VI 287; *De r. n.* 410; *Aen.* I 83; *Met.* XII 276), która często pojawia się tam, gdzie trzask i strach (*Aen.* I 296):

*Aen.* I 296: ... post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.

*De r. n.* VI 155: terribili sonitu flamma crepitante crematur.

*De r. n.* VI 217-8: semina quae faciunt fulgorem<sup>173</sup>. tum sine taetro  
terrore atque sonis fulgit nulloque tumultu.

*De r. n.* VI 287: inde tremor terras graviter pertemptat, et altum

*De r. n.* 410: ne tu forte putes serrae stridentis acerbum

horrorem constare elementis levibus aequae

*Met.* XII 276: terribilem stridore sonum dedit, ut dare ferrum

*De r. n.* IV 455-6: cum tuba depresso graviter sub murmure mugit  
et reboat raucum retro cita barbara bombum,

*Aen.* V 332: haud tenuit titubata solo, sed pronus in ipso

*Aen.* IX 403: at tuba terribilem sonitum procul aere canoro

*Aen.* I 83: una ruunt et terras turbine perflant<sup>174</sup>

*De r. n.* II 618-20: tympana tenta tonant palmis et cymbala circum

concava, raucisonoque minantur cornua cantu,

et Phrygio stimulat numero cava tibia mentis,

<sup>173</sup> Podkreśleniem zaznaczyłam pogłębianą aliterację – wyraźny homoeoarcton *ful-*.

<sup>174</sup> Dźwięczy mocno konsonans *ter tur*, opisywany przez L. Ceccarellego jako forma aliteracji, która obejmuje dwie identyczne spółgłoski z wymienną samogłoską pomiędzy nimi, wyróżniając przez to dany passus i zwracając uwagę słuchacza na jego zawartość treściową.



Spółgłoska „p” zwarta, mocna, silnie angażująca wargi przy wymawianiu, nasuwała kilka możliwych skojarzeń: m. in. sugestywnie naśladowała uderzanie stóp podczas tańca, jak w tym wersie *Aen.* VI 644: *pars pedibus plaudunt* i u Lukrecjusza: *De r. n.* V 1402: *duriter et duro terram pede pellere matrem* (wzmocnione dodaniem aliteracji z udziałem głosek ‘d’ i ‘r’ oraz cząstki *-ter*) albo tętent końskich kopyt w tym znanym wersie *Aen.* VIII 596: *quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*..

Głoska „l” (skądinąd płynna - *liquida*) zawsze przyjemnie była przez Rzymian kojarzona i pojawiała się w kontekstach płynności wody lub obowiązkowo w zestawieniu z „płowym” (*flavum*) miodem, delikatności, tchnienia wiatru, np.: *De r. n.* V 949-50: *fluenta // lubrica proluvie larga lavere umida saxa super viridi stillantia musco...*, V 500-2, nieraz w połączeniu z głoską ‘f’: *De r. n.* II 559: *subdola*<sup>175</sup> *cum ridet placidi pellacia ponti*; *Met.* I 112: *flavaque de viridi stillabant ilice mella*; podobnie *Aen.* I 432: *liquentia mella*; *Aen.* I 86: *vastos volvunt ad litora fluctus*; *Aen.* I 147: *levibus perlabitur undas*; *De r. n.* V 575: *lunaque ... loca lumine lustrans*; *Aen.* I 691-3: *... dea tollit in altos // Idaliae lucos, ubi mollis amaracus illum // floribus et dulci adspirans complectitur umbra*; dźwięk wiatru bywa też kojarzony z głoską “v”: III 494: *ventorum validis fervere viribus undae*. Głoska „l” podobnie jak w języku greckim (czasowniki *laleo*, *lalia*, *lego*) kojarzona była w łacinie z działaniem języka, z mówieniem, gadatliwością<sup>176</sup> itp. cechami, gdyż podczas jej wymawiania język jest tym elementem aparatu mowy, który angażowany jest w maksymalnym stopniu: *De r. n.* V 1067: *at catulos blande cum lingua lambere temptant* – opis lizania szczeniaków przez matki (sygnał semantyczny *lingua*). Głoska “l” w połączeniu ze szczególnymi dźwiękowymi właściwościami „ciemnego u” mogła się kojarzyć z wyciem wilków: *Aen.* VII 18: *...ac formae magnorum ululare luporum*. Niezgłoskotwórczego „v” dotyczy też wers, w którym aliterowana jest ona inicjalnie aż czterokrotnie: *De r. n.* V 993: *viva videns vivo sepeliri viscera busto*, przez badaczy interpretowany jako odgłos zwierzęcia niemal dławiącego się naprędce połykaną zdobyczą<sup>177</sup>. A propos naśladowania odgłosów zwierząt, bardzo udana czysta onomatopeja w wersie 1071 ks. V *De r. n.*: *et cum deserti baubantur in aedibus*, aut cum, opisująca jak to na chwilę pozostawione samym sobie szczeniaki szczekają

<sup>175</sup> Jak widać nieraz wyróżniam pogrubieniem nie tylko poszczególne głoski, ale i samogłoski im towarzyszące, tworzące sylaby, często powtarzają się bowiem właśnie całe sylaby, szczególnie wyrażające zaznaczające się w tekście, gdy umieszczone pod akcentem metrycznym.

<sup>176</sup> Por. znany z pieśni Horacego „przypadek” *Lalage*: *Od.* I 22, 23-4: *Dulce ridentem Lalagen amabo // Dulce loquentem*.

<sup>177</sup> Por. J. Marouzeau, *Pogadanki o łacinie*, Lwów 1930, 38.

głośno, czasownik ewidentnie utworzony od dźwiękonaśladowczego określenia *bau bau*, które okazało się najbliższym możliwym wariantem dla łaciny w obrębie dopuszczalnych konwencji.

Głoska „m”, skądinąd nie lubiana przez krytyków antycznych, głównie Kwintyliana, zarzucającego jej nadmierne krowie „muczenie”, choć moje odczucia wobec tej głoski nie wiążą się z rolnictwem, a z przeciągłym nosowym dźwiękiem, który może całkiem długo trwać i wyrażać albo uznanie (intonacja wznosząca) albo przestrasz, smutek<sup>178</sup>, żal (intonacja opadająca) i nie ma jednoznacznych konotacji, raz jest używana w kontekstach mrocznych, tam, gdzie pojawia się postać śmierci: *De r. n.* V 1180: quod **mortis timor** haut quemquam vexaret eorum, jakiś wysiłek, głuchy dźwięk (huczącego morza lub „pomruk” góry): *Aen.* I 55: magno cum **murmure montis** (użyta czysta onomatopeja *murmur*), *Aen.* I 124: magno **misceri murmure pontum**; , ale też głoska ta może wyrażać delikatność (delikatność osiągnąta jest poprzez użycie dodatkowo głoski „l” i najczęściej sygnalizowana przymiotnikiem *mollis*, *e*): *De r. n.* IV 789-90: cernimus in somnis et **mollia membra movere** / **mollia mobiliter** cum alternis brachia **mittunt**.

Jedną z najbardziej udanych onomatopei, nielicznych zresztą w dziele Owidiusza, jest kumkanie żab, zwracające na siebie uwagę o tyle wyraźnie, że zaznaczone w arsach, wyróżnione akcentem metrycznym (co wytłuściłam) - *Met.* VI 376: **quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant**. Warto również nadmienić o konotacjach towarzyszących głosce *qu*, najliczniej występującej w postfixie *-que* oraz słowach związanych z wyrażaniem żalu, skargi, kłótni: *queror*, 3., *querimonia*, *questus*, *querela*, które sytuacji spotkania z *-que* dają wrażenie lub podkreślają sytuację nieszczęścia, skargi lub wyrażanego żalu, np.: *Met.* I 707: *effecisse sonum tenuem similemque querenti* (przykład na homofonię sylabiczną).

Przykładów ukazujących bogaty repertuar efektów onomatopeicznych jest w badanych poematach znacznie więcej, niestety nie ma w tej pracy miejsca na to, żeby wypisać je wszystkie, zaprezentowane w tym podrozdziale są poglądowe i uważam, że na potrzeby tej części pracy wystarczające, zagadnienia te będą jeszcze poruszane przy okazji omawiania innych zjawisk dźwiękowych w dalszych podrozdziałach.

Nie jest moim zamiarem zatrzymywanie się zbyt długo na motywach dźwiękonaśladownictwa zawartych w epice rzymskiej, ponieważ - choć jest to element chyba najczęściej komentowany, najszybciej dostrzegany i jak się wydaje najbardziej

---

<sup>178</sup> Por. Katullus 101.

pobudzający wyobraźnię, to jednak jest to ledwie jeden z wielu możliwych rezultatów dźwiękowych zabiegów poetyckich bazujących na zastosowaniu w wierszu łacińskim aliteracji.

### **3.3 rym, asonans, homoteleuton – obecność w heksametrze**

Pierwsze badania nad rymem w poezji starożytnej przeprowadził niemiecki uczony Karl Lachmann, który w 1816 r. wydał w Lipsku *Elegie* Propercjusza ze swoim obszernym komentarzem, w którym poczynił pierwsze obserwacje na temat budowy pentametu. Zaobserwował częstą zgodność brzmieniową w okolicy cezury i na końcu wersu. Kolejnym badaczem, który zajął się tym tematem był Eduard Woelfflin, w 1884 r. opublikował on artykuł *Der Reim in Lateinischen*<sup>179</sup> i jak napisał o nim kilkadziesiąt lat później N. I. Herescu, rumuński znawca przedmiotu, po upływie blisko wieku, wciąż było to jedno z najlepszych opracowań tego tematu, a wybitny niemiecki filolog bezbłędnie rozróżniał tak często mylone pojęcia, jakimi są rym, asonans i homoteleuton. Praca ta jest jednak trudno dostępna.

Najstarszą pracą, z jaką miałam możliwość się zapoznać, jest niewielki, ale bardzo zwarty artykuł H. T. Johnstone'a<sup>180</sup> dotyczący rymów i asonansów w *Eneidzie*. Już w pierwszych słowach pisze tam nie bez racji uczony brytyjski, że rym jest stosunkowo rzadkim zjawiskiem w poezji łacińskiej, on sam doliczył się w dwunastoksięgowym poemacie zaledwie 16 par wersów z doskonale zgodnymi zakończeniami oraz wykrył kilka par wersów o identycznych brzmieniach spowodowanych powtórzeniem tego samego wyrazu w klauzuli metrum. Pierwszym pytaniem, jakie sobie zadał w tej sytuacji, było: czy to były przeoczenia, usterki do usunięcia w trybie drugiej redakcji, czy może te pary o zgodnych zakończeniach gramatycznych były umieszczone w tekście, w określonych miejscach dla jakiejś przyczyny i uzyskania specjalnego efektu? Chodzi tu o następujące miejsca:

I 625-6: Ipse hostis Teucros insigni laude ferebat,  
seque ortum antiqua Teucrorum ab stirpe volebat.

II 124-5: flagitat; et mihi iam multi crudele canebant  
artificis scelus, et taciti ventura videbant.

A następnie takie zestawienia: II 456-7: solebat – trahebat; III 656-7: moventem – petentem; IV 189-90: replebat – canebat; IV 256-7: volabat – secabat; IV 331-2: tenebat – premebat<sup>181</sup>; V 385-6: fremebant – iubebant; VI 843-4: potentem – serentem?; VII 187-8: sedebat – gerebat; VII 796-7: Labici – Numici; VIII 620-1: vomentem –

---

<sup>179</sup> E. Woelfflin, *Der Reim in Lateinischen*, ALL 1, 1884, 350-389.

<sup>180</sup> H. T. Johnstone, *Rhymes and Assonances in the Aeneid*, CR 10, 1896, 9-13.

<sup>181</sup> Tu rym jest pogłębiony asonansem, słychać zgodność samogłoski trzeciej sylaby, por. *Aen.* VII 187-8.

rigentem; VIII 646-7: iube**bat** – preme**bat**; IX 182-3: rue**bant** – tene**bant**; X 804-5: arator – viator; XI 886-7: defendent**um** armis aditus inque arma ruent**um**. // Exclusi ante oculos lacrumant**um**que ora parent**um**<sup>182</sup>

Jako ciekawą odnotował sytuację, że w księdze dwunastej nie ma ani jednego takiego zestawu, za to w ks. VIII jest ich znaczna liczba, stąd postawiony wniosek o szczególnej wymowie tej części poematu, na który położona została tak znaczna emfaza. Każda z ksiąg ma pewien zasób rymów, we wszystkich licznie obecne są asonanse (o homoteleutach jednak zupełnie nie wspomina). Autor nie daje jednak dokładnej definicji, czym jest rym, a czym asonans, uważając, że wszystko jest widoczne na przykładach, które owszem, w kwestii rymów właściwych są dobrze dobrane, ale w kwestii asonansów autor kilka razy myli je z homoteleutami, wyliczając takie zestawy: sub**ī**bit – move**ī**bit czy tene**ba**t – riga**ba**t. W sposób oczywisty zwraca zatem uwagę wyłącznie na ostatnie dźwięki i ich odpowiedniość, a nie na ostatnią sylabę akcentowaną w wersie (*Aen.* VI 812-3 i IX 250-1). Pomimo tych potknięć obserwacje autora są ciekawe, dostrzega „ulubione”, bo istotnie dość częste asonantalne zakończenia u Wergiliusza: *orem, ore, ora* itp. i na końcu stawia odważny, wówczas mocno niepopularny wśród badaczy wniosek: kiedy poeta używa identycznych albo bardzo podobnych wyrazów mamy wrażenie, że chce szczególnie coś podkreślić, wyodrębniając słuchowo bardzo wyraźnie takie wersy spośród innych, w żadnym wypadku nie ma mowy o przeoczeniu poety i nie powinno się w ogóle mówić o usterce stylu.

Pogląd ten wyrażony w końcowych latach XIX wieku długo był odosobniony. Choć niemało badań zostało poczynionych w zakresie asonansu i rymu w wierszu klasycznym, zawsze była grupa wpływowych uczonych, którzy uważali rymy i asonanse za mało istotne, za niegodne wielkich poematów, a nieraz za błędy powstałe w trakcie kolejnej edycji tekstu (tzw. „zepsute miejsca”). Rymy, tak silnie w naszej tradycji literackiej zakorzenione i silnie związane z twórczością poetycką, uznawano za wynalazek wieków średnich, odmawiano im prawa istnienia z woli twórcy poezji antycznej. Od dawna bowiem wiadomo było, jak wielkie znaczenie miał homoteleuton w zakończeniach okresów retorycznych, jak bardzo był zalecany przez teoretyków wymowy, ale w odniesieniu poezji było to traktowane albo jako przypadek albo coś tak

---

<sup>182</sup> Przykład szczególny, aż 4 participia, tak wyśmiewane przez Anonima autora *Retoryki do Herenniusza*, za każdym razem akcent metryczny pada na cząstkę *ent* lub *ant*, co może istotnie naprowadzać słuchowo na skojarzenie z jękiem oręza, z tym metalicznym dźwiękiem uderzenia stali o stal.

liczbowo nikłego, że wręcz nieistotnego. Przyczyn takiego potraktowania zagadnienia upatrywałabym w tym, co dość wyraźnie widać w pierwszych pracach opublikowanych na ten temat, często mylono w nich trzy podstawowe pojęcia: asonans – rym – homoteleuton, poza tym przywiązywano zbyt wielką wagę do wyszukiwania okiem niż uchem, koncentrując się wyłącznie na zakończeniach wersów, bez badania innych miejsc. Wreszcie krytycy z zasady byli niechętni wykazywaniu, że rymy są w tekstach antycznych obecne i odgrywają jakąś rolę i, co istotne, jest ich więcej niż byłoby w stanie dopuścić. A przecież nie wydaje się logiczne, aby wybitni rzymscy poeci całkowicie odrzucali to, co tak skutecznie i z wyrażanym wielokrotnie uznaniem teoretyków i krytyków literatury wykorzystywała proza (w mniejszym lub większym stopniu retoryzowana). Poza tym: jeśli zakaz byłby tak silny i powszechnie uznawany przez poetów za obowiązujący, to jak wyjaśnić obecność tylu rymowanych par wersów w *Eneidzie*, a nie na przykład jednej lub dwóch zasługujących swoją minimalną liczebnością na miano „przypadkowych”? Nie wydaje się również racjonalne kwestionowanie talentu poetyckiego wielkich epików rzymskich, którzy tworzyli poematy najwyższej próby i z całą pewnością nie pozwoliliby sobie na żadne „kardynalne błędy”.

Uznawano więc podobne zakończenia wyrazowe, chwalone w prozie sławne „*similiter cadentia vel desinentia*” czy *homoeoteleuta* (Aulus Gelius<sup>183</sup> podaje w *Noctes Atticae* XVIII 8, że noszą one również nazwę *homoioptota* lub *isokatalektta*), za zbiegi okoliczności w poezji, bo przecież związek zgody rzeczownika i przymiotnika, dwóch czasowników w czasie przeszłym niedokonanym najczęściej się tam pojawiający, wymaga tożsamości gramatycznej, a łacina ma system deklinacyjny uporządkowany na tyle, że łatwo jest o zestawienie przym. + rzecz. z tej samej deklinacji o tym samym sufiksie. Podawano jako dowód na to, że asonanse i rymy, jeśli były, to były dziełem przypadku, przykłady Anonima z *Retoryki do Herenniusza* IV12, 18: „*flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes*”, z podkreśleniem opinii autora o takich „wadliwych” zakończeniach, ale Anonim wspomina, że tylko wtedy, kiedy są stosowane ciągle, jedno za drugim, bez żadnej odmiany. To stanowiło przez długie lata argument dla tych, którzy dopatrywali się błędu lub przeoczenia w użyciu rymu. Ale gdy uważniej zanalizować wypowiedź Anonima, widać pewnego rodzaju zlekceważenie albo brak jasnego i precyzyjnego rozgraniczenia pomiędzy rymem a homoteleutem, a może po prostu nie było takiej potrzeby i same podobnie brzmiące

---

<sup>183</sup> Późnoantyczny już pisarz zarazem delikatnie je krytykuje, zarzucając im „dziecinność”.

końcówki „-ntes” wystarczyły piszącemu te słowa, żeby wrzucić wszystko do przysłowiowego jednego worka.

Pamiętać warto i o tym, że sami starożytni nie byli we wszystkich dziedzinach precyzyjni, nie można zawsze i całkowicie polegać na ich opiniach. Wskazania dotyczyły zasadniczo prozy, a nie poezji, która rządziła się swoimi prawami, nieraz jakby celowo łamiąc te uświęcone w prozie. Owszem, nie mamy przekazanej przez starożytność jasno określonej teorii eufonii i aliteracji, jedynie kilka pojęć doczekało się jakichś bardziej lub mniej ogólnych definicji. Prawda jest taka, że nie mamy wielu innych teorii albo informacje na jeden i ten sam temat są sprzeczne i niejasne, tak jest np.: w kwestii akcentu. Starożytni nie pisali o wszystkim, często nie pisali o tym, co wydawało się być dla nich sprawą prostą i oczywistą i wręcz szkoda było podejmować temat, który narażałby autora rozprawki na zarzut banału. Są w języku takie środki wyrażania, że nie mają nawet nazwy, gdyż są tak powszechne, proste i oczywiste dla wszystkich. W takim duchu – jak się wydaje – utrzymana jest wypowiedź Kwintyliana (*Inst. Orat.* IX 3, 4): „*Sunt quaedam figurae ita receptae, ut paene iam hoc ipsum nomen effugerint*”. A jeśli już nawet starożytni czynili jakieś wzmianki, to terminologia była im obca, mechanicznie przejęta od Greków, przetransponowana znaczeniowo i na tym koniec. To tak jakby objaśniać znaczenie słowa używając nie słownika własnego języka, tylko języka obcego, błędy i nieścisłości są niemal nie do uniknięcia. Jest sprawą ewidentną, że zagadnienie dźwięku i dźwięczności wypowiedzenia, w prozie i poezji, było dla Rzymian bardzo istotną sprawą, a dzieła tworzone w tej konwencji, w porównywalnym czasie, są tego świadectwem, same – bez potrzeby osobnego komentarza - pokazują sposób użycia chwytów dźwiękowo-słownych. Do takich elementów twórczości poetyckiej zalicza się również i rym, a w jego obrębie inne zjawiska rymowe: asonanse i homoteleuty, obecne w poematach epickich i nie tylko, a to, że w liczbie nie tak znacznej jak w poezji średniowiecznej i późniejszej, nie zmienia faktu, że umieszczone zostały w dziełach celowo.

Dokładniejsze przyjrzenie się zagadnieniu, zbadanie okoliczności użycia tego rodzaju zestawień oraz regularność w umiejscowieniu tych zdarzeń: arsa 3.stopy, tuż przed cezurą główną oraz ostatnia teza w wersie, tuż przed pauzą oznaczającą przejście do następnego wersu, pokazują, że asonanse i rymy, a także homoteleuty, nie są dziełem przypadku. Nie zawsze jest pełna zgodność gramatyczna, postulowana przez część badaczy, którzy z tego samego względu ten środek wyrazu oceniali jako „zbyt banalny”, wielokrotnie są to zupełnie różne człony zdania, gramatycznie do siebie nie

przynależne, a jednak ich końcówki brzmią zgodnie. Nie widzę powodów, by starożytni nie tworzyli rymów w poezji nawet w małej skali, skoro tendencja do rymowania, składania w zestawy słów podobnych brzmieniowo, jest ludziom wrodzona, rymujemy już od dziecka, nie zawsze z pozytywnych pobudek (przekręcając czyjeś nazwisko), powstają liczne, nieraz dość zabawne przezwiska takie jak: *Ewka konewka*, *Jurek ogórek* czy *Marek zegarek*. Siła skojarzeń brzmieniowych jest przemożna, a korzystają z tego z wielkim sukcesem twórcy reklamy i sloganów politycznych które dzięki rymowanym zakończeniom niezwykle łatwo są zapamiętywane, bo od pierwszej chwili zwracają uwagę samym swoim brzmieniem, potem nawet zaciekawiają intrygującym zestawieniem dwóch słów, które niespodziewanie ustawione tuż obok siebie tworzą naraz jakąś interesującą całość.

Wiadomo z pozostałych fragmentów najdawniejszej epiki, że również Enniusz chętnie stosował homoteleuty w swoich *Annales*, podobnie chętnie korzystał z nich Plaut<sup>184</sup>, są u niego odczuwalne rymy angażujące samogłoski akcentowane wewnątrz wersów, są takowe i u naszych trzech epików, pojawiające się wielokrotnie w obrębie praktycznie każdej z ksiąg, a przecież poeci tej klasy nie pozwoliliby sobie na takie zaniedbania warsztatowe.

Jak pisze R. G. Austin<sup>185</sup> w artykule dotyczącym asonansów i rymów u Wergiliusza: niektórzy pisarze antyczni dopuszczają rym i wprowadzają go w pewnej ilości do swoich dzieł, przynajmniej do pewnego zauważalnego stopnia. Inni, jak Owidiusz, bardziej świadomi swej sztuki, stosują raczej rym i asonans dla oka, nie bawiąc się w subtelności stylu Wergiliusza, który pozostaje gdzieś pośrodku pomiędzy rymem wizualnie dostrzegalnym a tym wewnętrznym, czysto słuchowym. Nie uważam tej opinii za przekonywującą po tym, jak zadałam sobie trud zanalizowania tego aspektu na przykładzie pierwszych ksiąg wybranych poematów. Zliczyłam ponadto wszystkie rymy właściwe zewnętrzne w badanych poematach<sup>186</sup>, oto wyniki: 41 par rymów zewnętrznych u Lukrecjusza (wśród nich 14 par to wersy, między którymi jest jednowersowy odstęp)<sup>187</sup>, 16 par u Wergiliusza i 32 pary u Owidiusza (wśród nich

---

<sup>184</sup> Por. J. Marouzeau, *Le style oral latin*, REL 10, 1932, 178.

<sup>185</sup> R. G. Austin, *Virgilian Assonance*, CQ 23, 1929, 55, a także wcześniejszy artykuł tego autora podejmujący tematykę rymu w *Eklogach* Wergiliusza: *Virgil and the Sibyl*, CQ 21, 1927, 100-105.

<sup>186</sup> Zajęcie to czasochłonne, nie podjęłam się już precyzyjnego zliczenia wszystkich rymów wewnętrznych, a tych jest znacznie więcej, to samo ograniczenie dotyczy wyników w zakresie asonansu i homoteleutu..

<sup>187</sup> Są to następujące miejsca: I 107-8; 152-4; 164-5; 242-4; 265-6; 425-6; 540-1; 543-4; 664-5; 961-2; 1088-9; II 399-400; 417-8; 501-2; 581-2; 626-7; 775-7; 843-4; 846-7; 907-8; 941-2; 1103-4; IV 176-8;



14 par to wersy, między którymi jest jednowersowy odstęp)<sup>188</sup>. Jak widać z tego pierwszego zestawienia różnice wcale nie są uderzające, podobnie jak nie uderzyły mnie również „wzrokowe” rymy Owidiuszowe, o których Austin wspominał. Nie wydaje mi się, żeby Owidiusz stosował asonans dla oka, bo to nie te czasy, żeby się tym zmysłem w poezji kierowano, poeta ten był na dźwięk równie mocno wyczulony, co pozostali epicy. A już poza tym wszystkim Austin nie podjął się podania precyzyjnych definicji rymu i asonansu, więc jego opinie – oparte najpewniej na dość pobieżnej lekturze – siłą rzeczy muszą zostać uznane za niemiarodajne, a zwłaszcza ta, że rym u Owidiusza już ugruntował sobie pozycję w jego dziele i często dochodzi do głosu. Podobnie nieprzekonywująca jest dla mnie powtórzona bezkrytycznie za Munro dość krzywdząca opinia o chropawym, wynikłym z „szarpaniny z prozą” (*verses struggle to be born from prose*) stylu *De rerum natura*<sup>189</sup>.

Bez wątpienia łacińscy pisarze, czy to prozy czy poezji, nakierowywali swój dobór słów na substancji dźwiękową, jaką one zawierały. N. I. Herescu w jednej z obszerniejszych i nowszych prac<sup>190</sup>, poświęconej strukturom dźwiękowym w poezji łacińskiej, a więc głównie rozlicznym formom aliteracji, w rozdziale poświęconym rymowi i asonansom zestawia pokrótce dotychczasowe opinie na temat rymu i stanowczo odrzuca zakładaną przez część badaczy definicję asonansu jako zamiennika rymu i homoteleutu, a nawet aliteracji<sup>191</sup>. Krytycznie odnosi się również do definicji przytaczanych przez znakomitego badacza, J. Marouzeau<sup>192</sup>, który asonans określa z niemiecka mianem *Inreim*. Badacz rumuński z rozczarowaniem stwierdza, że nawet wybitni uczeni piszący o rymie lub zjawiskach rymowych w poezji antycznej rzadko mieli świadomość, jak cienka jest granica pomiędzy tymi zjawiskami, które przecież tożsame być nie mogą. Bo i owszem, granica jest cienka, a najsłabiej zarysowana w kwestii homoteleutu, co do którego nie ma jasności, czy kwalifikować jako podgatunek rymu czy jednak nie. Uważam, że homoteleuton – jakiegokolwiek nie byłyby w tej materii opinie samych starożytnych, a zbyt klarowne ani liczne nie doszły do

---

260-2; 276-8; 413-5; 431-3; 434-6; 492-4; 923-5; 978-9; 980-1; V 370-1; 963-4; 1452-3; VI 87-7; 647-8; 719-20; 1231-3.

<sup>188</sup> Są to następujące miejsca: I 67-8; 90-2; II 22-3; 420-1; 476-8; 830-1; III 155-7; 715-6; IV 168-70; 206-7; 274-6; 564-6; 636-8; 766-7; V 115-6; 296-8; 466-8; VI 134-5; VII 478-80; 525-7; 667-8; VIII 386-7; 634-5; IX 482-3; 505-7; X 300-1; 346-8; XI 689-90; XIII 118-20; XIV 701-3; 70-1; 150-1.

<sup>189</sup> Por. R. G. Austin, *Op. Cit.*, 54-55.

<sup>190</sup> N. I. Herescu, *La poesie latine*, Paris 1960.

<sup>191</sup> Pogląd taki reprezentował w swojej pracy Evans, uznając, że termin aliteracja odnosi się głównie do nagłosu wyrazów, a do jego czasów nikt nie zaprzeczył, żeby aliteracja nie była „pewną odmianą rymu” (*sort of rhyme*), zob. W. J. Evans, *Alliteratio Latina Or Alliteration In Latin Verse reduced to Rule*, London 1921, XIII.

<sup>192</sup> J. Marouzeau, *Dictionnaire de la terminologie linguistique*, Paris 1943.

naszych czasów – rymem nie jest, ponieważ nie spełnia podstawowego dla rymu warunku, jakim jest zgodność samogłoski akcentowanej, dlatego proponowałabym tu określenie zgodność rymowa. A jeśli nawet w odczuciu starożytnych, czemu niestety nie dali wyrazu w swoich pismach (albo pisma te do nas nie doszły) homoteleton i rym oznaczał w praktyce to samo, to wedle dzisiejszych kryteriów, na podstawie analogii we wszystkich językach wywodzących się z korzenia łacińskiego, te dwie rzeczy tożsame nie są (podobnie nie są tożsame litera i głoska, a jak wiadomo pojęciem tej drugiej starożytni przecież też nie operowali), ale sam fakt, że mogły być jako tożsame odczuwane, jest jedynie wielkim argumentem na rzecz homoteleutu i w moim przekonaniu stawia go wyżej niż dotychczas na drabinie środków artystycznego wyrazu.

Jedynie Herescu przyjmuje definicję jasną i w moim przekonaniu najlepszą z możliwych: za asonans uważa rodzaj rymu, można by powiedzieć rymu ubogiego, który nie angażuje nic poza akcentowanym elementem wokalicznym. Równie ważne jest umiejętne rozróżnienie pojęcia rymu i homoteleutu, gdyż mylenie tych dwóch pojęć przez dziesięciolecia było źródłem nieporozumień i niewłaściwych interpretacji. Homoteleton obecny w prozie greckiej, szczególnie wyraziście manifestowany przez Gorgiasza i jego naśladowców, znany był w teorii wymowy i stosowany w praktyce przez Greków i Rzymian jako zakończenie symetrycznych członów (tzw. okresów) wypowiedzi. Mógł też – i pojawiał się wcale nierzadko – na końcu wersów w poezji. Rym zaś przedstawia się przede wszystkim jako powtórzenie, nie ograniczające się tak jak prosty homoteleton do jednej sylaby na końcu wersu, ale jest pojmowany w prozie jako miejsce w wyrazie wyróżnione akcentem gramatycznym, a w poezji w wersie jako sylaba, która nosi iktus metryczny. Rym bez względu na to, czy iktus polegał na silniejszym wymówieniu sylaby czy sylaba wymawiana była wyższym tonem, w obu przypadkach był lepiej wychwytywany słuchowo. Asonans wobec tego na tle tak przyjętej definicji jest identycznością ostatniej samogłoski akcentowanej w wersie, a więc na podobnej zasadzie, co i rym, który oznacza tożsamość ostatniej samogłoski akcentowanej w wersie wraz z otaczającym ją zestrojem spółgłoskowym. Z innych znanych mi definicji rymu przytoczę jeszcze opinię Jurija Łotmana, wybitny rosyjski krytyk literatury pisze, że „rym to miejsce przecięcia się dwóch klas równoważności: pozycyjnej (rytmicznej) oraz eufonicznej (dźwiękowej)”, a nieco dalej dodaje, że „rym

charakteryzowany jest jako powtórzenie fonetyczne odgrywające rolę rytmiczną<sup>193</sup>. Jest to bardzo słuszne dopowiedzenie, ponieważ rym pełni w wierszu funkcję wybitnie rytmizującą, a pojawiając się w zakończeniach wersów w pewien sposób stabilizuje rytm wypowiedzi, podobnie rym wewnętrzny wyraźnie scala wers, przydaje mu dźwięczności, wskazuje i akcentuje słowa do siebie należące. Przykłady:

Asonans jest w słowach: *imbres - irae*, *Buc.* III 80-81:

Triste lupus stabulis, maturis frugibus **imbres**  
Arboribus venti, nobis Amaryllidis **irae**.

Rym jest w słowach: *mundum – profundum*, *Buc.* IV 50-51:

Aspice convexo nutante pondere **mundum**  
Terrasque tractusque maris caelumque **profundum**.

Homoteleuton jest w słowach: *altis – gentis*, *Aen.* I 95-6:

...O terque quaterque beati  
Quis ante ora patrum Troiae sub moenibus **altis**  
Contigit oppetere! O Danaum fortissimo **gentis** // Tydide....

Są to w powyższym przykładzie identyczne zakończenia, ale nie tożsame z rymem, ponieważ na rym jest to za mało, jeśli bowiem nie zostały zestawione samogłoski wyróżnione iktem, tylko te z punktu widzenia metrum mało istotne, sylaby *anceps*, których iloczas nie wnosił do metrum, wtedy mamy do czynienia z homoteleutem, a nie asonansem czy rymem.

Element akcentowany w wersie zawsze był dobrze słyszalny, wyłapywany natychmiast i z pewnością dobrze zapamiętywany. Rym wokaliczny (tak Herescu nazywa asonans) był elementem podstawowym, etapem przejściowym na drodze do rymu pełnego, przykładem może być to, co prezentuje w swojej twórczości Katullus: *puellae – ocelli* (3, 17-18), *harenae – Cyrenis* (7, 3-4). Widać to zjawisko także u Wergiliusza, choć niekoniecznie w wersach kolejnych, czasem z jednowersową przerwą: *Aen.* XII 509-511 *Diolem – duorum*, jeszcze nie pełna zgodność, ale już zgodność samogłoski tonalnej i spółgłoski stojącej tuż za nią.

Herescu twierdzi, że ucho Rzymianina nie wyczuwało różnicy pomiędzy asonansem: *Fabullus – Fabullum* a rymem właściwym: *inquinatio – voratio* (Cat. 33, 3-4), ponieważ to, co było cechą dystynktywną dla Rzymianina, to barwa samogłoski akcentowanej w końcówce wersu<sup>194</sup>, wzmocniona dodatkowo zgodnością

<sup>193</sup> Por. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984, 172 i 173.

<sup>194</sup> Por. N. I. Herescu, *Op. Cit.*, 185.

samogłoski ostatniej, nieakcentowanej sylaby, podstawą była „zgodność dla ucha, a nie dla oczu”, na plan pierwszy wybijały się samogłoski akcentowane metrycznie i to ich zgodność była dowodem przynależności o charakterze rymowym, a nie pełna i obowiązkowa zgodność wszystkich jego elementów. W tym konkretnym przykładzie jest to, jak sędzę, do przyjęcia, skoro wiemy, iż końcówka Acc. sg. –*um*, ale również dotyczy to drugiej nosowej głoski „n” pojawiającej się w formach zakończonych na –*ant* czy –*ent*, była realizowana w wymowie nosowo i najprawdopodobniej niewiele z tego „m” czy „n” było słychać<sup>195</sup>, np.: *Met.* X 137-9: *colorem – rigore*, *De r. n.* I 540-1: *fuisset – redissent*, *Met.* XI 122-4: *rigeant – premebat*. Co do innych przykładów z zakończeniem spółgłoskowym innym niż „m” czy „n”, np.: *De r. n.* II 398-9: *liquores – in ore*, *Aen.* I 432-3: *mella – cellas*, to nie jestem do końca przekonana, czy można podciągać takie pary pod definicję rymu właściwego, który obejmuje pełną zgodność kolejnych głosek, jaka następuje po samogłosce akcentowanej metrycznie w obydwu wyrazach, ale mając na uwadze inne, mniej zgodne przypadki (poniżej), ostatecznie można by uznać takie pary za rymy przybliżone, biorąc pod uwagę doskonałą zgodność obydwu samogłosek w nich zawartych, z różnicą jednej głoski zaznaczoną jedynie w samym wygłosie, aby móc odróżnić takie przypadki od dużo mniej zgodnych dwusylabowych asonansów: *Met.* XI 631-2: **artus – arcus**.

Jak podaje Herescu, liczba rymów końcowych (zewnątrznych) u Wergiliusza to 16 par wersów na całe dzieło, które podał Johnstone oraz 10 par kolejnych wersów, w których powtórzone są dokładnie te same wyrazy, co daje w skali dzieła bardzo niewielki odsetek. Badacz odnotowuje pojawianie się w dziełach takich właśnie szczególnych efektów rymowych, nadając im miano „holorymów” (*holorimes*), są to więc według niego „rymy całkowite” wywołane umiejscowieniem tego samego słowa w końcówce dwóch wersów: *Aen.* VIII 396-7: *fuisset*, a dotyczy to w sposób szczególny imion własnych: *Aen.* V 61-63: *Acestes*, 252-4: *Ida*, 460-3: *Dareta*, podobnie zdarza się u Owidiusza: *Met.* III 206-8: *Melampus*, XIII 6-14-18: *Ulixes*, jak też u Lukrecjusza, który nadzwyczaj chętnie korzystał z możliwości przypomnienia na końcu wersu określonego, ważnego dla passusu słowa, *De r. n.* I 66-7: *contra*, II 783-86-89: *colores*.

Można by się w tym przypadku jednak zastanawiać, czy tym powtórzeniom wyrazowym w identycznej postaci przysługuje nazwa rymów, nawet z określeniem opisującym te zjawiska jako rymy całkowite. W moim odczuciu tego rodzaju zestawu

<sup>195</sup> Wiemy z inskrypcji, że częste były błędy w zapisie takich wyrazów jak *consul*, które zapisywano *cosol*, a od dawnych czasów skrótowiec miał postać *cos.*, również Kwintylian zauważał: „*consules exempta n littera legimus*” (*Inst. Orat.* I 7, 29), por. M. Bednarski, *Łacina potoczna*, Wrocław 1981, 42.

rymami nie są, według mnie rymują się wyrazy różne co do treści i brzmienia spółgłoskowego przed miejscem akcentowanym, ale o uzgodnionych elementach wokalicznych począwszy od elementu akcentowanego i jednakowe pod względem spółgłoskowym w swojej końcówce: *matka* – *swatka* lub *kwiatka*, ale nie *matka* – *matka*. Kiedy na końcach kolejnych lub nieodległych wersów pojawiają się identyczne lub niemal identyczne formy wyrazowe (zmiana przypadku gramatycznego), ja bym tu raczej widziała epiforę, zjawisko wprowadzie niebyt częste (a już szczególnie w poezji współczesnej), ale istniejące przecież na zasadzie podobnej jak anafora, a w poezji antycznej nie tak znowu rzadkie jakby się zdawać mogło, obecne najliczniej u Lukrecjusza (o czym była mowa nieco wyżej przy okazji słów-kluczy), ale niejednemu raz wykorzystywane również przez Wergiliusza i Owidiusza.

Podobny jest w zakresie rymu pogląd rosyjskiego teoretyka wiersza, Jurija Łotmana, który szczególnie dogłębnie badał zagadnienie rymu właśnie: „Stwierdzenie, że rym jest zgodnością brzmienia przy niezgodności znaczeń, byłoby uproszczeniem zagadnienia. Przecież także i pod względem brzmieniowym rym nie jest zazwyczaj pełną<sup>196</sup>, ale jedynie częściową zgodnością. Utożsamiamy wyrazy różnobraźniące, ale mające wspólne elementy fonologiczne, i pomijamy istniejące różnice na rzecz ustalenia podobieństwa. A następnie korzystamy z ustalonego podobieństwa jako podstawy dla przeciwstawienia. W sytuacji rymowej zbliżenie brzmieniowe staje się zbliżeniem pojęć, rozbudowuje semantykę form. Można zatem powiedzieć, że proces zestawienia i przeciwstawienia, którego różne strony z różną jasnością przejawiają się w dźwiękowej i znaczeniowej granicy rymu, stanowi istotę rymu jako takiego. Naturą rymu jest zbliżenie elementów różnych i ukazanie różnic między podobnymi. Natura rymu jest dialektyczna”<sup>197</sup>. Również uczony amerykański, K. Burke, podkreśla, że rym, który wydobywa zasadę repetytywną w sztuce i stanowi najbardziej elementarną manifestację jedności i zróżnicowania współistniejących w dziele sztuki literackiej, widoczną w dwóch rymujących się sylabach: *room* – *doom*, zróżnicowanie dźwięku w dwóch pierwszych głosek współlistnieje z jednością dźwięków w pozostałych samogłoskach i ostatnich spółgłoskach<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Uczony rosyjski uznaje identyczne powtórzenia jako rymy całkowite, ale tylko i wyłącznie w oparciu o zasadę, że nie ma w poezji dokładnego powtórzenia, każde „przepisanie” wyrazu po raz kolejny jest usytuowaniem go w nowych realiach i może powodować pewne skutki natury semantycznej.

<sup>197</sup> Por. J. Łotman, *Op. Cit.*, 180.

<sup>198</sup> Por. K. Burke, *Op. Cit.*, 619.

Z pewnością starożytni znali rymy końcowe<sup>199</sup>, widać to po ich częstotliwości u Lukrecjusza (27 + 14 z jednowersową przerwą + ok. 20 z dwuwersową przerwą<sup>200</sup>), jest ich pewna obecność u Wergiliusza (20 Johnstone<sup>201</sup>, 26 Herescu<sup>202</sup>), ja z kolei doliczyłam się ich 20<sup>203</sup> (znalazłam 4 nowe rymy właściwe: I 319-20; II 460-2; IV 604-6; VII 245-7), nieco więcej jest u Owidiusza (18 + 12 z jednowersową przerwą + ok. 30 z dwuwersową przerwą). U Lukrecjusza rymy jako takie pojawiają się znacznie częściej niż u pozostałych epików<sup>204</sup>, nieraz w postaci głębokich dwusylabowych asonansów, które Herescu i Deutsch określają mianem rymów przybliżonych tj.: *nitore* – *colores* (II 782-3), często jako asonanse, w samej księdze I poematu doliczyłam się ich 124 par, co daje 248 wersów na 1117, a więc częstość rzędu 23%, np.: *De r. n.* II 257-8: *voluntas* – *voluptas*, II 419-20: *possunt* – *cogunt*, pełne rymy: I 266-7: *creari* – *revocari*, I 1087-8: *ignis* – *signis*, V 370-1: *profundi* – *mundi*, *De r. n.* II 907-8: *manere* – *habere* i wiele innych tego rodzaju. U Wergiliusza w księdze otwierającej jego dzieło znalazłam 76 par asonansów, co w skali 756 wersów daje 20%, u Owidiusza są to odpowiednio wartości: 65 par / 779 w. – 18%. Przykładów jest całe mnóstwo: *Aen.* I 252-3: *oris* – *reponis*, I 432-3: *mella* – *cellas*, pełne rymy: *Met.* I 67-8 *carentem* – *habentem*, III 715-6: *loquentem* – *fatentem*, VI 134-5: *ligavit* – *levavit* i liczne inne.

Pomimo tego, że sylaby końcowe wersów łacińskich były szczególnie eksponowane, a cała klauzula heksametru (jak też i innych miar wierszowych, ulubionych przez neoteryków hendecasyllabów), była tym wielkim finałem, na który czekali słuchacze i szczególnie byli uwrażliwieni na jego dźwięki, rym pojawiał się w ostatnich sylabach wersu znacznie rzadziej niż w ich wnętrzu. Praktyka techniki wersyfikacyjnej pokazuje, że częściej od rymów zewnętrznych, poeci stosowali rymy wewnętrzne. Aby przekonać się, jak duża jest różnica w częstości występowania, policzyłam rymy wewnętrzne w pierwszych księgach wybranych poematów i oto wyniki: u Lukrecjusza 58 przypadków<sup>205</sup>, u Wergiliusza - 52<sup>206</sup>, u Owidiusza

<sup>199</sup> Były znane i często stosowane w łacinie archaicznej, por. artykuł A. W. de Groota, *Le mot phonétique et les formes littéraires du latin*, REL 1934, 126.

<sup>200</sup> O ile w literaturze przedmiotu dopuszcza się bez większych zastrzeżeń odstęp 1 wersu pomiędzy elementami rymowanymi, o tyle większy odstęp nieraz wzbudza wątpliwości co do jego słyszalności i skuteczności.

<sup>201</sup> Z uwzględnieniem 4 powtórzeń identycznych wyrazów.

<sup>202</sup> Z uwzględnieniem 10 powtórzeń identycznych wyrazów.

<sup>203</sup> Ja nie brałam pod uwagę powtórzeń identycznych wyrazów.

<sup>204</sup> Por. R. E. Deutsch, *Op. Cit.*, 70.

<sup>205</sup> Są to wersy: I 1, 7, 14-5, 27-8, 60, 66-7, 102-3, 138, 200-201, 272, 274, 292, 311, 353, 354-5, 368-9, 377-8, 389-90, 393-4, 401-2, 405-6, 426-7, 470, 483-4, 511-2, 523-4, 603-4, 619, 654, 659-60, 703, 709-

odpowiednio 72<sup>207</sup>. Dane te na tle całościowej liczby wersów każdej z ksiąg (58/1190; 52/756; 72/779) zdają się wskazywać na nasilającą się tendencję do użycia rymów wewnętrznych. Ich regularne pojawianie się w tekście daje się ująć według bardzo wnikliwych obserwacji Herescu<sup>208</sup> w trzy typy (pogrubieniem zaznaczone są sylaby akcentowane metrycznie, kursywą – homoteleuty dźwiękowo zgodne z rymami):

1. obecne w tym samym wersie, szczególnie uderzające ucho, jeśli dotyczy dwóch słów położonych blisko siebie, wręcz po sobie następujących:

*De r. n. I 723*: murmura flammarum **rursum** se colligere iras,  
*De r. n. IV 79*: scenai speciem **patrum matrumque** deorsum<sup>209</sup>  
*De r. n. IV 759*: haec eadem **nostros** animos quae cum vigilamus  
*De r. n. IV 974*: adsiduas dederunt operas, plerumque videmus,  
*De r. n. V 487*: tam magis expressus salsus de corpore *sudor*  
*De r. n. VI 26*: exposuitque bonum summum, quo tendimus omnes,  
*De r. n. VI 714*: is rigat Aegyptum medium per saepe calorem,<sup>210</sup>  
*Aen. I 59*: quippe ferant rapidi secum verrantque per auras.  
*Aen. I 229*: adloquitur Venus: ‘o qui res hominumque deumque  
*Aen. II 38*: aut terebrare cavas utere et temptare latebras  
*Aen. II 744*: defuit, et comites natumque virumque fefellit.  
*Aen. II 771*: quaerenti et tectis urbis sine fine furenti  
*Met. IV 379*: nec puer ut possit: neutrumque et utrumque videntur.  
*Met. VII 80*: parva sub inducta latuit scintilla favilla<sup>211</sup>  
*Met. IX 111*: pallentemque metu fluviumque ipsumque timentem

---

10, 719-20, 723-4, 730, 748-9, 779, 796-7, 814-5, 856, 864-5, 871-2-3, 946-7, 956-7, 959-60, 968-9, 971-2, 975, 983-4, 985-6, 1007-8, 1026, 1047, 1074-5, 1089, 1110.

<sup>206</sup> Są to wersy: I 102, 5-6, 36-7, 45-6, 53, 58-9, 79-80, 85-6, 95-6, 122-3, 135, 138-9, 146-7, 148-9, 175-6, 198-9, 210-11, 212-3, 217, 225, 229, 230, 251-2, 278-9, 282-3, 287-8, 292-3, 306-7, 322-3, 350-1, 353-4, 367-8, 391-2, 403, 421-2, 426-9, 479-80, 486-7, 491-2, 561-2, 574-5, 589, 611, 612, 640-1, 691-2, 727-8, 735-6, 744, 748-9-50.

<sup>207</sup> Są to wersy: I 2-3, 10-11-12, 15-16, 18-19-20, 32-3-4, 40-1, 43-4, 63-4, 96-7, 119-20, 129-30, 141-2, 145-6, 149-50, 160-1, 171, 172-3, 178, 197, 201-2, 266 (3), 274, 299-300, 301, 307-8, 315, 320, 322-3, 365-6, 388-9, 405-6-7, 436-7, 442-3, 454-5, 465-6, 470-1, 485, 489, 499-500, 521-2, 532-3, 535-6, 560, 591, 594-5, 600 (3), 639-40, 643-4, 662-3, 671-2, 674-3, 694-5, 706-7, 708-9, 778-9.

<sup>208</sup> Por. N. I. Herescu, *Op. Cit.*, 178.

<sup>209</sup> Tu rym jest dodatkowo wzmocniony homoteleutem.

<sup>210</sup> Przykłady z Lukrecjusza można by dziesiątkami mnożyć, poeta wyraźnie faworyzuje ten rodzaj rymu.

<sup>211</sup> Wers wyjątkowo śpiewny – poeta czterokrotnie pod akcentem metrycznym umieścił samogłoskę „i” (kursywa), dwa razy „a”, dodatkowo koloryt samogłoskowy został w wersie pięknie rozmieszczony: 6 „a”, 5 „i” i tylko jedno „u”.

*Met.* XIV 591: aspexisse *semel*, Stygios *semel* **isse** per amnes<sup>212</sup>

Rym zarysowuje się ze szczególną siłą, kiedy jest podwojony:

*De r. n.* II 98: partim intervallis magnis **confulta** **resultant**,

*Aen.* VI 733: Hi(nc) metu**unt** cupi**unt**que dolent gaudentque

2. obecne w wersach po sobie następujących:

Verg. *Georg.* II 173-4:

Salve magna parens frug**um**, Saturnia tellus // Magna vir**um**!

*Aen.* I 691-2: ...dea **tollit** in altos / Idaliae lucos, ubi **mollis** amaracus illum

*De r. n.* IV 681-2: ungula quo tulerit gress**um** promissa can**um** vis  
ducit, et human**um** longe praesentit odorem

*Met.* VI 245-6: Ingemuere simul, simul incurvata dolore  
membra solo posuere, simul suprema iacentes

3. typ trzeci zakłada pojawianie się rymów w wersach kolejnych lub nieco od siebie oddalonych, ale za to w miejscach tych samych pod względem metrycznym, z zachowaniem określonej symetrii:

*De r. n.* IV 786-7: cum praesertim aliis \*\* eadem in regione loquere  
longe dissimilis \*\* animus res cogitet omnis.

*De r. n.* V 1066-68: et cum iam latrant \*\* et vocibus omnia complent;  
aut ubi eos lactant, \*\* pedibus morsuque potentes

*Aen.* II 585-6: Exstinxisse nefas \*\* tamen et sumpsisse merentis

---

<sup>212</sup> W przytoczonym versie jedna z niewielu w moim odbiorze onomatopei w dziele Owidiusza: wysoka frekwencja głoski „s”, aż 11 na 40 wszystkich głosek w połączeniu z sygnałem *amnes*, nasuwa mi skojarzenia z szumem płynącej wody. Dodatkowo poeta dwukrotnie powtórzył przysłówek *semel* (zaznaczony kursywą jako całkowite powtórzenie, pogrubienie oznacza sylabę, na którą pada akcent metryczny), ale zmienił miejsce akcentowania, co nie daje wrażenia monotonnej powtórki.



Laudabor poenas \*\* animumque explesse iuvabit

*Aen.* I 85-6: una Eurusque Notusque ruunt \*\* creberque procellis

Africus, et vastos volvunt \*\* ad litora fluctus.

*Met.* I 63-4: vesper et occiduo \*\* quae litora sole tepescunt

Proxima sunt Zephyro; \*\* Scythiam Septemque triones

*Met.* I 96-7: nullaque mortales \*\* praeter sua litora norant

Nondum praecipites \*\* cingebant oppida fossae

Ostatni zaprezentowany typ rymu to zjawisko stosunkowo często spotykane w poezji elegijnej, tam rymowaniu podlegały w pentametrze ostatnia sylaba przez cezurą i ostatnia w wersie, i tendencję tego rodzaju można zaobserwować u Owidiusza, najpewniej w związku z pewnymi przyzwyczajeniami warsztatowymi z czasów twórczości elegijnej. W tym miejscu dodam, że w ostatnim czasie ukazały się dwa artykuły naukowe podejmujące temat rymu, w tym jeden dotyczył właśnie elegii. Autor, austriacki badacz Karl Zelzer<sup>213</sup>, zachęcony lekturą krótkiej pracy O. Skutscha, autora wcześniej opublikowanego artykułu o rymach u Horacego<sup>214</sup>, postawił sobie za cel zbadanie, w jakiej części rymy stosowane w poezji elegijnej (głównie u Tibullusa i Propercjusza) są rymami czysto atrybutywnymi – takiej terminologii użył wcześniej Skutsch – a w jakiej łączą wyrazy nie związane związkiem zgody. Zelzer podaje dużo przykładów, w których odnośnie pentametru wszystko się zgadza, ale kiedy pokazuje działanie rymu w heksametrze zaczyna mieszać pojęcie rymu i homoteleutu, np.: *Prop.* XVII 1: „Et merito, quoniam potui fugisse puellam”, zaznaczając kursywą dwie końcowe sylaby –*am*, jako do siebie przynależne, pomimo tego, że druga z nich jako nie akcentowana metrycznie nie była wyraźnie wyodrębniona słuchowo i stanowi jedynie swego rodzaju rymowe echo pierwszej. Idzie tu wyraźnie za myślą i przykładem Skutscha, który w tytule swojego artykułu użył słowa „rym”, a potem wielokrotnie w tekście korzystał z określenia „homoteleuton”, bez precyzowania, co jest czym, jak gdyby automatycznie utożsamiając te dwa pojęcia. Punktem wyjścia dla rozważań Skutscha było stwierdzenie J. Samuelssona<sup>215</sup>, że homoteleuton pomiędzy dwoma sąsiadującymi słowami w wersie jest bardzo rzadkim zjawiskiem, autor artykułu zaobserwował jednak występowanie w dość regularnych układach rymowych rymów atrybutywnych, czyli obejmujących wyrazy syntaktycznie powiązane związkiem zgody. Niestety, kiedy podaje przykłady, miesza rym

<sup>213</sup> K. Zelzer, *Zum Reim in der roemischen Elegie*, „Wiener Studien” 66, 1979, 465-477.

<sup>214</sup> Por. O. Skutsch, *Rhymes in Horace*, „Bulletin of Institute of Classical Studies” 11, 1964, 73-78.

<sup>215</sup> Por. J. Samuelsson, *Homoeoteleuta hos Horatius*, „Strena Philologica Upsaliensis” *Festkrift...P. Persson*, Uppsala 1922, 110-118.

z homoteleutem, szkoda, że nie podał na samym początku swoich kryteriów badawczych. Zelzer nawiązując do tej pracy wykazywał, że w elegii związek atrybutywny nie był ściśle przestrzegany i rymowe układy obejmują różne wyrazy w zdaniu.

Pewna preferencja poetów do używania rymów wewnętrznych, jak u Lukrecjusza, gdzie ma to miejsce w obrębie jednego wersu znacznie częściej niż u pozostałych epików, może być tłumaczona obecnością w języku łacińskim wielu podobnych zakończeń fleksyjnych, podobne sufiksy zachęcały do ich użycia, a preferencja do rymowania, umieszczania asonansów w tekście dzieła, była znaczniejsza w środku, koniec wersu obfitował w innego rodzaju efekty dźwiękowe (homoteleuty, konsonanse, homofonie, nawracanie do spółgłosek), cały więc sens użycia tego środka wyrazu tkwił w mierze, a nie w miejscu. Frekwencja w tekstach wskazuje na to, że rymy wewnętrzne gromadzą się tam, gdzie oczekiwany czy wręcz pożądanym był szczególny efekt dźwiękowy, w miejscach ważnych dla dzieła, przynoszących istotne wiadomości dla rozwoju akcji, tj. rozstrzygnięcia boskie, rozmowy głównych bohaterów, ukierunkowujące dalszy rozwój wydarzeń, a nawet opis gwałtownej burzy przedstawiony w *Eneidzie* (I 85-88):

una Eurusque Notusque ru**unt** creberque procellis  
Africus, et vastos volv**unt** ad litora fluctus.  
Insequitur clamor**que** virum stridor**que** rudentum.  
Erip**unt** subito nubes caelumque diemque

lub dramatyczne zdarzenia jak fragment opisu starcia zbrojnego: *Aen.* X 571-4:

quadriugis in equos adversaque pectora tendit.  
Atque illi longe gradient**em** et dira frement**em**  
ut videre, metu versi retroque ruent**es**  
effund**unt**que ducem rapi**unt**que ad litora currus

Obecnie jest sprawą wiadomą, że i rym i asonans nie miały dla Rzymian charakteru obowiązkowego, nie było oczekiwania tej regularności, jaka jest typowa dla większości poezji nowożytnej. Z drugiej strony dodać warto, że ogół współczesnych odbiorców dzieł literackich oczekuje od dzieł literackich raczej czegoś zawsze nowego, zawsze niepowtarzalnego, zawsze oryginalnego, dlatego część – w tym również badacze literatury – niechętnym okiem spogląda na nieliczne rymy właściwe, na ogół

gramatyczne, w pewnym zakresie przewidywalne, a także zbyt proste konstrukcyjnie asonanse, w których zgodność brzmienia dotyczy tylko samogłoski i na koniec z trudem dostrzegając homoteleuty jako osobne zjawisko obecne w poezji epickiej, mające pewną rolę do odegrania.

W związku ze zjawiskami rymowymi ta właśnie kwestia domaga się nieco szerszego omówienia, która w toku analizy poematów epickich wzbudziła moje szczególne zainteresowanie, głównie ze względu na nieomal zupełne milczenie, jakie jej towarzyszy w literaturze przedmiotu, bo też na ogół są to małe wzmianki przy okazji omawiania zagadnienia rymu i asonansu w poezji łacińskiej. Homoteleuton został zapożyczony z prozy, w której od czasów Gorgiasza był polecany przez greckich i rzymskich teoretyków oraz praktyków wymowy jako dobrze brzmiące spojenie dwóch członów wypowiedzi i wskazanie tym samym na ich wzajemną przynależność. Tak ujmując to również Anonim autor *Retoryki do Herenniusza*: IV 3, 5 i IV 20, 28, traktując *similiter cadentia* i *similiter desinentia* jako ornament wypowiedzi. Podobnie i Ciceron, który sam często stosował homoteleuty w swoich mowach i listach, wskazuje na siłę ekspresji tego środka wyrazu, np.: w *De oratore* III 206: „habent interdum vim, leporem alias ... quae similiter desinunt aut quae cadunt similiter”. Z powodu owych podobnych zakończeń tyle razy w dziejach badań nad aliteracją był mylony przez uczonych z rymem właściwym i asonansem, że w mojej ocenie już samo to wskazuje, jak wielką miał siłę oddziaływania i jak bardzo narzucał się uchu. Był to ten element sztuki literackiej, często obecny w prozie, z którym słuchacze rzymscy byli dobrze zaznajomieni i z pewnością w lot chwyтали intencje artysty, który wskazywał przy pomocy podobnie brzmiących zakończeń, usytuowanych w kluczowym miejscu wersu – najczęściej w klauzuli lub tuż przed cezurą i z powtórzeniem w klauzuli – treści ważne, stanowiące np. początek i koniec czyjejś wypowiedzi lub jej meritum, informacje uznane za istotne dla danego kontekstu i konsytuacji.

Temat homoteleutu podjęli J. Marouzeau<sup>216</sup> i N. I. Herescu<sup>217</sup>, ale choć obie opinie są niezbyt rozbudowane, to z dwóch uczonych pierwszy zajął się tematem nieco szerzej. Na początku zaznaczył, że łacina z powodu znanej raczej słabej artykulacji końcowych sylab (głównie tych zawierających nosowe *m* i *n*) oraz ich znacznego liczebnego ograniczenia do bardzo usystematyzowanych *-um*, *-am*, *-em* oraz *-o*, *-a*, *-is*, *-as*, *-os*, które siłą rzeczy musiały się powtarzać, mniej była wrażliwa na efekty

---

<sup>216</sup> Por. J. Marouzeau, *Le style oral latin*, REL 10, 1932, 174-178.

<sup>217</sup> Por. N. I. Herescu, *Op. Cit.*, 170-172.

dźwiękowe rozgrywające się wyłącznie na końcu wyrazów. Z jednej strony krytycy literatury doradzali, aby zbiegów umiejscowionych zbyt blisko siebie unikać, ale z drugiej strony - jak z pewnym zdziwieniem zauważa Marouzeau – pisarze zamiast tak czynić zdawali się raczej poszukiwać tego rodzaju efektów<sup>218</sup>, podał przykład z Enniusza: *Ann. 270: Haud doctis dictis certantes nec maledictis*, co do którego mam jednak wątpliwości, czy przypadkiem wielki francuski uczyony nie pomylił sobie tutaj homoteleutu z rymem wewnętrznym, ponieważ dwa razy na *-tis* pada iktus, dopiero ostatnia sylaba w wersie jest homoteleutem, na którym nie spoczywa żaden akcent. Podobnie w części artykułu opisującej rym badacz podaje za przykład wersy Enniusza *Ann. 96-7: flentes, plorantes, lacrimantes, optestantes / maerentes, flentes, lacrimantes, commiserantes*, zaznaczając kursywą zakończenia *-ntes*, w drugim wersie również *-tes*, bez zwrócenia uwagi na miejsca padania iktu metrycznego. Tak naprawdę *flentes* i *plorantes* nie są parą rymową, ponieważ ikty nie padają na zaznaczone części, dopiero pozostałe wyrazy, ale jednocześnie dziwi, dlaczego nie została kursywą zaznaczona samogłoska „a” przed zakończeniami *-ntes*, skoro bierze istotny udział w rymach, bo na nią właśnie aż 4 razy pada iktus. W tej sytuacji odzielenie homoteleutu od rymu zastosowane przez badacza wydaje się zbędne, skoro obydwie te terminy są stosowane przez niego praktycznie wymiennie.

Pisze dalej Marouzeau, że użycie homoteleutu można obserwować w dawnych modlitwach (*macte isto ferto esto, macte vino interio esto*) i zamawianiach np. pomocnych w przypadku zwichnięcia: *Cato De agric. 134: huat hauat huat ista pista sista dannabo dannaustra*). Wykorzystywali je dawni epicy, Ennius (Vahlen VIII 14: *Sparsis hastis longis campus splendet et horret*)<sup>219</sup> i augustowscy, podaje przykład z *Eneidy* II 313: *Exoritur clamorque virum clangorque tubarum*, zastrzegając moim zdaniem zupełnie niepotrzebnie, że Wergiliusz bawi się słowem, aby tylko połechtać ucho, choć można wydobyć z tego wersu efekty dźwiękonaśladowcze, bo zestaw spółgłosek jest podobnie „szorstki” jak w innych miejscach opisujących zmagania bitewne. Tu również moja uwaga, że części *-or* są akcentowane metrycznie, a więc są rymami wewnętrznymi, a jedynie zakończenia *-rum* są homoteleutami. Szkoda, że francuski badacz, podobnie jak N. I. Herescu, nie przyznaje homoteleutom jakiegś znaczniejszej roli, wspominając w zasadzie tylko o tym, że są w poematach obecne.

<sup>218</sup> Por. J. Marouzeau, *Op. Cit.*, 175.

<sup>219</sup> Przykład wyjątkowy, ponieważ jest pełna zgodność akcentów gramatycznych i metrycznych.

Moim zdaniem, po uważnej lekturze tekstów, abstrahując od problemu słabych zakończeń w łacinie, a heksametrze słabych pozycyjnie sylab *anceps*, homoteleuty są na tyle wyraźnie zarysowane, pojawiając się w iście retorycznym stylu wewnątrz i na końcach nawet dłuższych serii wersów, że powinny zostać uznane na równi z rymami i asonansami – nie przeczę, że tych jest bezapelacyjnie najwięcej – za pełnoprawny, a nie przypadkowy czy wybitnie „lekki, łatwy i przyjemny” środek wyrazu. Z moich obserwacji wynika, że u badanych poetów częstość zgodnych zakończeń dwóch kolejnych wersów (bądź z jednowersowym odstępem pomiędzy nimi), różna w poszczególnych księgach, wynosi co ok. 15-30 wersów, dokładniejsze dane dotyczą pierwszych ksiąg poematów: *De rerum natura* 27 par – 5%, *Eneida* 28 par – 8%, *Metamorfozy* 34 pary – 9%. Liczebnie więc stanowią grupę większą niż rymy, tworzą serie nawet 5 wersowe, zakończone identycznymi sylabami, choć nie przynależnymi do siebie gramatycznie. Wyrazisty, niezwykle symetrycznie skomponowany przykład na silnie zaznaczony homoteleuton jest u Owidiusza *Met.* I 246-51 w układzie pierścieniowym: *dolori – orbae – aras – terras – curae – priori*, poeta ten ma skłonność do częstego stosowania tego środka wyrazu: *Met.* II 428-30 i 433-34: *-it*, II 440-2 *-um*; II 456-9: *-as* i *-is*; II 805-8: *-e*; III 626-9: *-us*; III 681-4: *-ant*; VI 206-9: *-is*; VII 264-70: *-os* i *-as*; VIII 119-21: *-is*; VIII 676-8: *-is*; IX 690-4: *-is*; XIV 781-3: *-it*; XV 104-8: *-um*; Chętnie korzysta z niego także Wergiliusz: *Aen.* I 80-1: *-ntem*; I 232-4: *-is*; I 517-9: *-ant* i *-bant*; I 610-2: *-um*; II 753-4: *-tro*; III 30-5: *-is*; V 61-3: *-tes*; V 400-2: *-tus*; VI 785-7: *-es* i inne, jak również Lukrecjusz: *De r. n.* I 92-3: *-bat*; I 640-3: *-unt*; V 795-800: *-ta*; V 900-1: *-num*; V 913-19: *-um*; VI 727-33: *-is*; VI 797-8: *-tus* i inne.

Łaciniści poeci wyraźnie nie odczuwali potrzeby mechanicznego produkowania rymów, idealnych zakończeń. Rym nie był elementem tak oczekiwanym jak powtórzenia słowne i głoskowe, stąd umieszczany bywał okazjonalnie na końcu wersu, w miejscu szczególnie eksponowanym, znacznie częściej wewnątrz wersów, będąc czymś w rodzaju przedłużenia dźwięczności i wzmocnienia już i tak znacznego dzięki aliteracji głoskowej całościowego efektu dźwiękowo-rytmicznego<sup>220</sup>. W pewnym zakresie być może rym na końcu wersu spełniał funkcję delimitacyjną, zaznaczał koniec wersu, na takiej samej zasadzie jak powtórzenia identycznych spółgłosek w klauzuli lub

<sup>220</sup> Tłumaczka Plauta, Ewa Skwara, zauważa u tego pisarza skłonność do stosowania rymów w funkcji wybitnie komicznej, dla rozbawienia widza, por. E. Skwara, *Aby język giętki powiedział wszystko, co pomyślała głowa autora. Rozterki tłumacza Plauta*, „Meander” 53, 1998, 1, 32.

homofonia sylabiczna, o której będzie mowa za chwilę. Efekt o charakterze muzycznym osiągany przez wersy posiadające asonanse, a o charakterze rytmicznym osiągany przez homoteleuty, z całą pewnością był poszukiwany i to poeta decydował, gdzie i jak go użyć, gdyż nie krępowały go żadne sztywne reguły i kiedy go do poematu wprowadzał, to czynił to w moim przekonaniu bez wątpienia świadomie, wiedząc że był elementem tak samo dźwięcznym jak inne odmiany aliteracji. Fakt, że u jednych twórców asonans, rym czy zgodność rymowa w postaci homoteleutu zajmują bardziej eksponowane miejsce, a u innych są mniej dostrzegalne, wcale nie oznacza, że były to całkowicie okazjonalne, jednostkowe zdarzenia, możliwe do rozpatrywania jedynie w kategoriach lapsusu, roztargnienia lub kaprysu poety. Ja uważam, że była to wyłącznie kwestia wyboru i osobistych artystycznych preferencji.

### 3.4 paronomazja, anagram, gra słowna

Zarówno paronomazja jak i anagram są odmianami szerszego pojęcia jakim jest gra słowna. Wszystkie trzy są formami nieregularnej, wybitnie okazjonalnej instrumentacji dźwiękowej, czyli przyjętej przez mnie definicji aliteracji *sensu largo*. Spośród tych trzech zjawisk, będących niezwykle wyrafinowanym środkiem artystycznego wyrazu, anagram wydaje się być najczęściej i najchętniej stosowanym, bo też i technicznie rzecz biorąc do zastosowania chyba najłatwiejszym, tkwiącym głęboko w pokładach języka łacińskiego, o czym za chwilę. Nie implikuje to bynajmniej jakiegś jego skrajnej prostoty, nawet jeśli nie wywoływał automatycznie skojarzeń o charakterze gry słów, a jedynie nawracał do wypowiedzianych wcześniej dźwięków, pełniąc funkcję czysto ornamentacyjną. Każda gra słów w poemacie epickim miała cel wyznaczony przez poetę i określony sens, niewątpliwie zwracała uwagę słuchaczy, wyczulonych na melodię języka jako taką i niuanse znaczeniowe pojawiające się w treści, była szalenie silną emfazą położoną na dany fragment utworu, wskazującą samodzielnie lub w połączeniu z innymi figurami dźwiękowymi na te elementy i wątki dzieła, które były szczególnie dla niego istotne i w związku z tym zapamiętania godne.

Jak już wielokrotnie było powiedziane: Rzymianie przejawiali niezwykłą wrażliwość na dźwięki mowy i co za tym idzie dźwięczność wypowiedzenia, niezależnie od tego, czy była to mowa sądowa, innego rodzaju wystąpienie publiczne, proza opisująca dzieje Imperium Romanum, sztuka teatralna dla masowego odbiorcy czy deklamacja poematu w wąskim gronie wybranych. Jak słusznie zauważył wiele lat temu wybitny francuski filolog klasyczny, Jean Marouzeau: „Nie mówi się jedynie dlatego, żeby być rozumianym; *mówi się tak, jak się śpiewa lub gra, szukając w dźwięku swego głosu lub w grze instrumentu źródła przyjemności dla siebie i drugih*. Rzymianie więcej jeszcze niż my szukali tej przyjemności, gdyż nie znali naszego czytania „po cichu” i wszystko czytali na głos, a do wymowy byli tak dalece przyzwyczajeni, że u nich nawet rzecz napisana nazywana była *oratio*.”<sup>221</sup>

Spośród tych terminów w starożytności paronomazja, łac. *adnominatio*, była dobrze znana teoretykom i praktykom wymowy oraz poetom, zaliczano ją do słowno-dźwiękowych figur retorycznych i uznawano za skuteczny oręż w ustach zręcznego mówcy lub w dziełach prozatorskich, szczególnie tych o charakterze satyrycznym. Nie

---

<sup>221</sup> Por. J. Marouzeau, *Pogadanki o łacinie*, Lwów 1930, 183.

oznaczało to jednak automatycznie, że była zawsze bezwzględnie polecana. Wspomniany już w rozdziale pierwszym pracy anonimowy autor *Retoryki do Herenniusza* przestrzega<sup>222</sup>, by nie posługiwać się tym środkiem zbyt często w poważnych publicznych wystąpieniach, gdyż może to sprawić wrażenie sztuczności i pozbawić mowę polotu oraz cenionego wrażenia spontaniczności, swego rodzaju przeblysku geniuszu słyszalnego w płynnej oracji. Uważał on, że paronomazja jako źródło humoru może niepotrzebnie umniejszyć powagę mówcy w sytuacji oficjalnej i narazić na szwank wysoko cenioną w Rzymie jasność i prostotę stylu. Opisuje on, ilustrując każdorazowo odpowiednimi przykładami, trzy rodzaje paronomazji: zmiana dźwięków w podobnych słowach, najczęściej tylko jednego, ale mogąca również polegać na zmianie kolejności sylab tworzących obydwie wyrazy, a więc o cechach anagramu, następnie dwukrotne użycie tego samego ze względu na pisownię, a nie do końca identycznego jak idzie o wymowę i możliwe znaczenie, słowa (formy quasi-homonimiczne), wreszcie trzeci, bardziej swobodny, zezwalający na zestawienie w zdaniu dwóch dość podobnych słów, różniących się więcej niż jednym dźwiękiem, nieraz o tym samym nagłosie i identycznym zakończeniu.

Największy z mówców rzymskich, Cyceon, wspominał o tym chwycie retorycznym w dziele *De oratore* (II 256), podał grecką nazwę omawianego zjawiska, *paronomasia* i swoją własną krótką jego definicję: „*parva verbi immutatio*”. Sam osiągnął mistrzowskie umiejętności w zakresie stosowania tej figury, szczególnie w swoich słynnych mowach oskarżycielskich przeciwko Werresowi: *In Verrem* II 2, 19 oraz 4, 53, gdzie czynił niezwykle jasne dla odbiorców aluzje do imienia oskarżonego Verresa za pomocą przywołania czasownika *everro, ere* (wymiać, wymieść) i rzeczownika *verriculum* (miotła), wskazując na jego nieczne działania na prowincji zmierzające do оголошення, „wymiecienia” jej ze wszelkich możliwych bogactw.

Na koniec można jeszcze przypomnieć znaną opinię gramatyka z okresu cesarstwa, Aeliusa Donata, dotyczącą wersu Terencjusza (*Ad.* 218): „*amentium haud amantium*”, a więc komentującą „podręcznikowy” przypadek paronomazji: „*amabant veteres de proximo similia dicere*”. Pisząc o klasycznych pisarzach *veteres* z pewnością dystansował się już do ich gustów i upodobań, odróżniających się od upodobań współcześnie istniejących, możliwe, że wziął ten przykład od kogoś, a nie sam gdzieś to znalazł, a tego nie odczuwał tak wyraźnie, język zmieniał się przecież nieustannie. Inni

---

<sup>222</sup> *Op. Cit.* IV 32.



gramatycy, na opiniach których tak często polegali dawniejsi badacze, na opiniach krytycznych, mieszających dwie istotne kwestie: język prozy z językiem poezji, również mieli to raczej za przeżytek, za rzecz niegodną większego zainteresowania i nie wiedzieli potrzeby, żeby się rozwódzić nad czymś, co zupełnie ich nie zachwycało, ewentualnie z rzadka tylko zwracało uwagę przy lekturze, w coraz większym stopniu wzrokowej niż słuchowej, w tej sytuacji zjawiska takie jak aliteracja inicjalna w rodzaju: *sale saxa sonabant*, stawały się sztandarowymi przykładami „ozdobnika” i nie doszukiwano się już niczego więcej. A w ramach krytyki literackiej nie mając danych przesłanek, jak naprawdę „powinno się słuchać poetów” (Plutarch, *De audiendis poetis*, Mor. 4) posługiwali się wyjątkami z traktatów o zastosowaniu wybitnie retorycznym, przykładając miary obowiązujące (i to też nie zawsze z istic żelazną konsekwencją) w prozie do subtelnej i wyrafinowanej poezji.

Anagram, który w przeciwieństwie do paronomazji nie otrzymał żadnej osobnej nazwy w starożytności, był faktycznie jedną z podstawowych form powtarzalności dźwiękowej i niezbywalnym komponentem zarówno prozy, jak i przede wszystkim łacińskiego języka poetyckiego, po który chętnie sięgali poeci od czasów Enniusza począwszy. Wyrażnie cieszył zarówno twórców jak i odbiorców, stanowiąc w swej podstawowej funkcji subtelny a stosunkowo łatwo wychwytywany ozdobnik poetyckiego wypowiedzenia. Wybitny teoretyk strukturalizmu, Ferdinand de Saussure, utrzymywał, że w łacińskiej i klasycznej poezji greckiej były słowa tematyczne, odgrywające szczególną rolę jako symbole dźwiękowe, stąd ich foniczne komponenty bywały rozproszone na przestrzeni kilku wersów albo pojawiały się kilka razy w obrębie jednego wersu. Studiował on anagramy u kilku autorów<sup>223</sup>, szczególną wagę przykładając do ich obecności i pełnionych funkcji u Lukrecjusza.

Nie sposób mówić o dziele przypadku w sytuacji, gdy za minimalną figurę przyjmuje się powtórzenie trzech dźwięków w zmienionej kolejności w wyrazach umiejscowionych tuż obok siebie lub na niezbyt odległej od siebie przestrzeni. Trudno byłoby istotnie uznać za celowe i zamierzone powtórzenie w niewielkiej odległości już dwóch dźwięków, skoro natura języka jest uwarunkowana określonymi prawami głosowymi, które przewidują pojawianie się zestawów konkretnych dźwięków w konkretnych sytuacjach fonologicznych. Kiedy jednak rzecz dotyczy trzech i więcej elementów, nie można już mówić o wielokrotnym zaistnieniu tzw. „czystego

---

<sup>223</sup> Artykuł o badaniach F. de Saussure’a napisał Jean Starobinski, *La puissance d’Aphrodite et le mensonge des coulisses. Ferdinand de Saussure lecteur de Lucrece*, „Change” 6, 1970, 91-118.

przypadku”, tym bardziej, że znaczna jest frekwencja tego rodzaju zjawisk<sup>224</sup>, tak w łacińskiej prozie – z założenia artystycznej oraz w poezji, a połączona dodatkowo z sygnałem semantycznym zawartym w treści danego fragmentu, jest dostatecznym dowodem na zamierzone użycie przez twórcę. A nawet jeśli czasem pojawiały się – całkowicie wykluczyć tego nie jesteśmy przecież w stanie – jako wytwory podświadome, to najprawdopodobniej dlatego, że odczuwane były jako naturalne dla języka. W łacinie zwraca na siebie uwagę obecność wielu zwrotów i znanych literackich cytatów, z czasem urosłych do rangi przysłów i popularnych powiedzonek, powstałych na bazie anagramu czy paronomazji, np.: *nomen est omen, per aspera ad astra, arte et Marte, dum spiro spero, dat dicat dedicat* i wiele innych.

Obecnie w pewnym zakresie ignorowane bywa niestety to, co antyczni krytycy powtarzali, że dzieje się w poezji i nieraz podstawia się do tamtych dawnych nowe, współczesne reguły, które częstokroć silnie sprzeciwiają się temu, co ustalili sobie sami starożytni. A oni wielokrotnie dawali wyraz przekonaniu, że słowa, których dźwięki są podobne lub wykazują podobieństwo wizualne, są powiązane znaczeniowo<sup>225</sup>, a wszelkiego rodzaju gra słowna, anagram, paronomazja, jakiś „dwuznacznik” pojawiający się w tekście, nie są przypadkowe, ale są dowodem na to, jak rzeczy wydające się być diametralnie różnymi, są ze sobą choćby tylko pozornie, ale jednak powiązane i jako podobne są silnie kojarzone. Potwierdza to Roman Ingarden, mówiąc, że „Stosunek między brzmieniem słowa a jego funkcjami nie jest więc tak prosty, jak to sobie wyobrażają obie przeciwstawne teorie; nie jest on ani tak luźny i przypadkowy, i od umowy naszej zależny, jak to głosi teoria konwencjonalistyczna, ani też tak ścisły i konieczny, jak to stwierdza teoria przeciwna”<sup>226</sup>.

Z perspektywy współczesnego czytelnika (bardziej czytelnika niż słuchacza), nieraz nawet zaznajomionego z omawianą problematyką, nie jest łatwo wychwycić wszystkie te zjawiska w ich sporej różnorodności i posłusznie przyznać, jak wielką rolę w łacińskim tekście mówionym odgrywały tego rodzaju zabiegi i jak wielka była skala ich występowania. Ale może warto lepiej, *scil.* uważniej, przysłuchać się popularnym wierszom, piosenkom, a nawet takim szczególnym tekstom, jakimi są reklamy, żeby przyznać, że ich popularność, a co za tym idzie znaczna nośność przekazu, nie bierze się z niczego, a łatwość, z jaką wpadają w ucho jest uwarunkowana podobieństwem

---

<sup>224</sup> Bogate repertorium przykładów znajduje się w artykule J. Korpantego, *Anagrams and Two Other Related Sound Repetitions*, „Classica Cracoviensia” V, 2000, 193-209.

<sup>225</sup> Z Platońskim *Kratylosem* na czele długiej listy.

<sup>226</sup> Por. R. Ingarden, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972, 144.

brzmieniowym obecnym na różnych płaszczyznach wypowiedzi, częstokroć nie uświadamianym, dopóki takie właśnie rozbieżności tekstu na czynniki pierwsze nie stanie się celem precyzyjnie ukierunkowanej refleksji.

Marek Warron, żyjący w I w. przed Chr. jeden największych uczonych rzymskiego antyku, a przy tym ważny twórca poetyckiej satyry, uważał anagram i powiązaną z nim etymologizującą grę słowną, za fundament nie tylko poezji łacińskiej, ale języka jako takiego. W swoim pomnikowym dziele, *De lingua Latina*, nie zachowanym w całości, ale w obszernych fragmentach, wielokrotnie wyrażał pogląd, że rozmaite zbieżności dźwięku czy formy, są bezwarunkowo znaczące, stanowią bazę kreatywnych skojarzeń, głęboko zakorzenionych w naturze ludzkiej, w ludzkim umyśle od wieku dziecięcego poszukującym wyjaśnienia, dlaczego tak a nie inaczej, analizującym, co jest a co nie jest podobne, stanowiąc element nieodzowny w nauce dźwięków mowy i sprawnym posługiwaniu się językiem. Nawet jeśli jest to wyraz nauki naiwnej, jeśli podawane przez Warrona etymologie są mocno przerysowane (mówiąc potocznie: naciągane), to jednak w dalszym ciągu stanowią świadectwo tendencji żywych i powszechnych w tamtym czasie, ważnych dla wówczas żyjących i tworzących ludzi i będących jednocześnie wyrazem ogólnoludzkich zachowań. Należy cały czas mieć w pamięci to, że dzieła pisane były dla innego odbiorcy niż dzisiejszy, w określonej konwencji i jako wytwory pewnych upodobań i gustów, a jak wiadomo *de gustibus non est disputandum*. Ignorować te fakty, to jakby pozostawać poza pewnym istotnym wymiarem greckiego i łacińskiego sposobu myślenia, bo tak naprawdę w ostatecznym rozrachunku liczy się to, na ile i w jaki sposób starożytni używali tych teorii w praktyce, kiedy coś tworzyli.

A tworzyli w swoich tekstach poetyckich bardzo liczne aluzje, ukrywali imiona własne i pojęcia w rozmaitych anagramach i palindromach, tworzyli kalambury słowne i paronomazje, a wszystko dla przyjemności, zarówno tworzącego, jak odbierającego przekaz. Jak mądrze zauważa Jane Snyder w swojej monograficznej książce o grach słownych w języku Lukrecjusza<sup>227</sup>: „Kiedy poeta używa dwóch podobnie brzmiących nazw w obrębie tego samego kontekstu, czytelnik powinien spojrzeć z uwagą żeby sprawdzić, czy używa jednego słowa aby zasugerować drugie i wprowadzić pewien rodzaj naturalnego skojarzenia dwóch zaprezentowanych rzeczy”. Współcześnie działający badacze, a przynajmniej pewna ich część, postępują jednak wprost przeciwnie: jeżeli nawet dostrzegają te szczególne dźwiękowe cechy komunikatu

---

<sup>227</sup> Por. J. Snyder, *Puns and Poetry in De rerum natura of Lucretius*, Amsterdam 1980, 92.

poetyckiego w antycznej epice (i liryce), skłonni są uznawać je szybko i łatwo za przypadkowe i w kategoriach czystego przypadku interpretować, na każdym, nawet zaawansowanym etapie prac. Jeżeli jakaś szczególna fraza ma dwa lub nawet więcej możliwych rozwiązań, to na ogół opinie badaczy sprowadzają się do orzeczenia: zamierzone - niezamierzone<sup>228</sup>, ostatecznie uznać za nieistotne. Mało tego: nieraz już sam fakt, że łaciński poeta, a zwłaszcza ktoś z rzymskiego Parnasu, mógłby wprowadzić do dzieła jakieś „sztuczki słowne”, bywa z miejsca odrzucany jako rzecz nie do pomyślenia. Wielość i stopień ukrycia pewnych komunikatów, tzw. drugie dno przekazu słownego (reprezentowane przez wiele różnych zjawisk dźwiękowo-słownych), jego nieraz paradoksalna wymowa i charakter ornamentacyjny, przybierający nieraz rys rozrywkowy – jako intelektualna gra twórcy z odbiorcą, sprawiała na wielu badaczach dawnych i współczesnych (i odbiorcach dzieł również, jeśli zdołali to dostrzec) wrażenie czegoś bardzo archaicznego, nazbyt prostego, żeby nie powiedzieć brutalnie: prymitywnego, a w konsekwencji niegodnego wielkiej i wysublimowanej sztuki, za jaką zwykło się utwory klasyczne, poważne w swej wymowie, uważać. Ja zdecydowanie przychylam się do myśli Warrona, uznając prawo każdego człowieka i w każdym języku do swobodnych skojarzeń, wielości potencjalnych interpretacji, prawo do czerpania przyjemności z obcowania ze słowem, zabawy nim, niezależnie od powagi tematu, wyrażam szczerzy podziw dla tego aspektu sztuki poetyckiej Rzymian epoki augustowskiej (i nie tylko) stosowanego w epice szalenie umiejętnie, z wyczuciem, a nieraz i poczuciem humoru oraz z niezaprzeczalnie wielkim kunsztem.

W ramach anagramu, który może, ale nie musi, wywoływać skojarzenia i gry słowne, wyróżnić można jeszcze powtórzenie grupy dźwięków w odwrotnej kolejności, nazywane palindromem. Za formę anagramu można uznać także powtórzenie dźwięków w dokładnie takiej samej kolejności, niekoniecznie obejmujących całe lub tworzących osobne wyrazy, wywołując grę słów.<sup>229</sup> Przejdźmy zatem do materiału ilustracyjnego, który ukaże szeroki wachlarz możliwości, jakie drzeźnią w tym środku artystycznego wyrazu, a przez epikę łacińską w klasycznej postaci są często i co więcej: z wielkim powodzeniem wyzyskiwane.

Wszyscy omawiani w tej pracy epicy lubili korzystać z anagramu i paronomazji, włączając w swoje wersy rozliczne gry słowne. Wśród nich wyróżnia się Lukrecjusz,

---

<sup>228</sup> Por. F. Ahl, *Metaformations, Soundplay, Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca-London 1985, 17.

<sup>229</sup> Por. J. Korpanty, *Op. Cit.*, 194.

który poza tym, że szczególnie chętnie, niemal wers po wersie posługiwał się aliteracją i z jej pomocą tworzył niezwykle sugestywne dźwiękowe figury o zabarwieniu onomatopeicznym, wprowadzał do swojego poematu również różne odmiany gry słownej. Było to jak gdyby praktycznym wypełnieniem jego nauki, wyrażonej w końcowej części pierwszej księgi poematu *De rerum natura* I 823-827 oraz 907-914:

quin etiam passim nostris in *versibus* ipsis<sup>230</sup>  
*multa* elementa vides *multis* communia *verbis*,  
*cum* tamen inter se *versus* ac *verba* necessest  
*confitea* {re et re et} *sonitu* distare *sonanti*.

iamne vides igitur, paulo quod diximus ante,  
permagni **referre** eadem primordia saepe  
cum *quibus* et *quali* **positura** contineantur  
et quos inter se dent **motus** accipiantque,  
atque eadem paulo inter se **mutata** creare  
**ignes** et **lignum**? *quo* pacto verba *quoque* ipsa  
inter se paulo **mutatis** sunt elementis,  
cum **ligna** atque **ignes** distincta voce notemus.

Sens tych fragmentów jest bardzo czytelny: różne słowa powstają z tych samych liter, podobnie jak różne rzeczy zbudowane są z tych samych atomów, a jest to tym bardziej podziwiania godne, że zasób liter jest bardzo niewielki, a liczba słów z nich powstałych wprost ogromna; jeśli więc zmieni się kolejność liter – powstaną nowe słowa, tak jak zmieniając ułożenie atomów zmieniają się właściwości rzeczy i w tekście przykład: **ligna** i **ignes**, drewna i ognie, dzięki obecności tych samych głosek, na dodatek ułożonych w tym samym porządku, bardzo podobne brzmieniowo. Powyższy fragment poprzedza szalenie ciekawy wers 901:

„*scilicet et non est lignis tamen [insitus ignis]*”

gdzie po raz pierwszy pojawia się zestawienie drewna i ognia, w postaci tym razem czystej paronomazji. Gra słów została osiągnięta poprzez zestawienie różniących się pod względem gramatycznym i semantycznym form wyrazów, z których druga jest jakby echem pierwszej, choć pozbawiona nagłosowego ”l”, to brzmieniowo łudząco do

---

<sup>230</sup> Pogrubieniem zaznaczam aliteracje trzygłoskowe, inicjalne pogłębione, czyli homoeoarctony, kursywą zaś wyrazy, które są powtórzeniami leksykalnymi.

niej podobna. Wers ten jest szczególnie interesujący ze względu na obecność homofonii sylabicznej: *scilicet et*, jej umieszczenie w tym wersie bardzo silnie go wyodrębnia spośród pozostałych i podwójnie wyróżnia jako niosący istotne przesłanie, warty zapamiętania. A jakby i tego wyróżnienia było mało, jest jeszcze i trzecie: aliteracja *insitus ignis*, bardzo silna, bo poparta autorytetem klauzuli heksametru i dzięki perfekcyjnej zgodności akcentu gramatycznego z metrycznym, trafiającym na jakże pożądaną głoskę „i”, pierwszą, inicjalnie i medialnie aliterowaną głoskę – na 5 samogłosek w klauzuli aż 4 to „i”, zwracającą uwagę na ogień (*ignis*) filozoficznie jeden z czterech żywiołów, a w tym fragmencie jeden z podstawowych elementów gry słownej. Nie koniec na tym: klauzula ta zawiera jeszcze jeden ozdobnik: jedną z figur dźwiękowych wyodrębnionych przez badacza francuskiego, J.-P. Chausserie-Lapree<sup>231</sup>, które omówię w jednym z końcowych podrozdziałów, ale nie zaszkodzi pokazać jej obecności w tym szalenie dźwięcznym fragmencie. Jest to mówiąc dokładniej typ „encadrante”, a więc klamrowy. Częstka „in” pojawia się w długiej sylabie arsy 5. stopy, a jej anagramatyczny odpowiednik „ni” pojawia się w obojętnej metrycznie tezie 6.stopy, razem tworzą klamrę w klauzuli, na trzy sposoby jednocześnie zaznaczonej jako bardzo ważna dla odbioru dzieła, niesłychanie silnie wyodrębnionej z wersu i wołającą o uwagę. Cały ten wers jest spięty pewną klamrą: homofonia sylabiczna na początku, zjawiska dźwiękowe obecne w klauzuli na końcu.

W dłuższym passusie można również zaobserwować sylabiczny konsonans, w którym liczą się spółgłoski „m” i „t”, zwierające pomiędzy sobą warianty element wokaliczny (aliteracja *a vocale interposta*, o której pisał Ceccarelli), „o” i „u”: *mot – mut*, obecny w wyrazach *motus*, *mutata* i *mutatis*. Konsonans w tym fragmencie silnie wyróżnia te właśnie, a nie inne wyrazy, ponieważ to zmiana jako taka jest tu silnie podkreślanym pojęciem, tak jak wyżej była to liczność. Nadto sama forma „*mutata*” jest wyjątkowa: w niej spotykają się aż dwa zjawiska dźwiękowe, pierwszym jest konsonans lub też zgodność konsonantyczna w nagłosie, drugim zaś dwukrotnie powtórzona sylaba „ta”, brzmiąca zupełnie jak homofonia sylabiczna, choć zasadniczo nią nie będąca z racji niezgodności z definicją, gdyż częstka „ta” nie znajduje się na granicy dwóch wyrazów, lecz podwojona w wygłosie jednego, z racji użytej charakterystycznej formy participium perfecti passivi i głoski „t” przynależnej jeszcze

---

<sup>231</sup> Zob. J.-P. Chausserie-Lapree, *Pour une étude de la structure phonique du vers: la clause de l'hexametre*, REA 96, 1974, 5-28.

do tematu słownego: mut-o, mut-are. Ale mimo to sam fakt umieszczenia takiej specjalnej formy w klauzuli nie może być złożony na karb przypadku i wymogów gramatyki, poeta z pewnością mógł w tym miejscu użyć wszystkiego, a wybrał formę właśnie taką, dla zaznaczenia ważności tego wersu. Wychwytywane są również zgodne zakończenia form gramatycznych: „-a”, „-is”, usytuowane w pozycji typowej dla średniowiecznych leoninów, aliteracje zaimków pytajnych na „qu”, niebanalna jest także wyjątkowość zestroju dźwiękowego osiągniętego dzięki elizji: „confiteare et re et” i to usytuowane tuż przez klauzulą „sonitu distare sonanti”.

Przytoczony opis z pewnością nie jest jeszcze wszystkim, co można by powiedzieć o szczególnych walorach dźwiękowych tego krótkiego a jakże ważnego dla poety fragmentu. Jest to jednak potrzebna demonstracja wysokiej próby kunsztu Lukrecjusza, w który nieraz – i podkreślić należy, że niesłusznie – powątpiewali badacze. Ukazanie zaś złożoności zjawisk dźwiękowych, pojawiających się w tekście, ich różnorodności i celowości zagęszczenia na tak niewielkim odcinku tekstu, dowodnie wskazuje na to, że nie można mówić o jakiejś prostocie heksametru Lukrecjusza, o jego mało wyrafinowanej formie czy użyciu figur dźwiękowo-słownych w sposób monotony i męczący słuchacza. Ani aliteracja ani homofonia sylabiczna, ani figury dźwiękowe nie są tu jakimś obciążnikiem tekstowym czy brzęczącym, hałaśliwym tłem słyszalnym gdzieś obok tekstu, przeszkadzającym w jego odbiorze.

Ponadto – jak starałam się to graficznie zaznaczyć, ale jest tych elementów więcej niż możliwości ich graficznego rozróżnienia – w powyższych fragmentach poeta umieścił znacznie więcej sygnałów, że jest to passus ważny dla dzieła: identycznym początkiem, w słowach rozpoczynających dwa kolejne wersy: *cum* i *confiteare*, jest to figura o nazwie *homoeoarcton*. Dalej wyraziście podkreślone są związki pomiędzy słowami: *versus* i *verba*, a także *sonitu* i *sonanti*. Ta druga para daje znaną w starożytności i lubianą figurę retoryczną zwaną *figura etymologica* (dźwięczący / dźwięczny dźwięk). Nieco wcześniej jest aliteracja, dokładniej: poliptoton: *multa* – *multis*, podkreślający liczebność ogromnego zbioru wszystkich słów, zbudowanego z wielu elementów składowych – liter. Dalej wyróżnia się dźwiękowo wers z udziałem *permagni referre*, zawierający aż 4 razy powtórzoną część: „e” + „r”, dwukrotnie w postaci sylaby zamkniętej, dwukrotnie otwartej. Wreszcie częśćka *-tur*, powtórzona dwa razy w wersie 909. Na przestrzeni 14 wersów aż 4-krotnie powtarza się słowo *inter*, które ma w moim przekonaniu podkreślać siłę głoski „i”, zwracać na nią uwagę, samo *Inter* znaczące „pomiędzy” naprowadza na myśl poety, że pomiędzy różnymi

słowami są podobieństwa, dźwiękowe, na to kładziony jest szczególny nacisk i na wyraz kluczowy dla fragmentu: *ignis*. A oto inne przykłady z *De rerum natura*:

W księdze IV poematu (w. 1133-34) pojawia się szczególna paronomazja<sup>232</sup>:

medio de fonte leporum  
surgit **amari** aliquid, quo in ipis floribus angat

Chociaż słowo „miłość” tu nie pada, ale o tym właśnie uczuciu filozof snuje swoje rozważania, a coś gorzkiego powstaje w sercu młodego mężczyzny, który zakochany z przykrością odbiera zachowanie swojej ukochanej, gdy ona wzrokowo flirtuje z innym podczas wesołej uczty. Forma Gen. sg. *amari* bardzo łatwo kojarzy się z bezokolicznikiem czasownika *amare* w stronie biernej, tak jakby wskazując na refleksję, że uczucia nie tylko samą słodycz przynoszą, a bycie kochanym potrafi być czasem gorzkie.

Temat miłości i związanych z nią komplikacji pojawia się w ks. IV 1051 sq.:

sic igitur Veneris qui telis accipit ictus,  
sive puer membris muliebribus hunc iaculatur  
seu mulier toto iactans e corpore **amore**m,  
unde feritur, eo tendit gestitque coire  
et iacere **umorem** in *corpus* de *corpore* ductum;  
namque voluptatem praesagit muta cupido.

Dwa powiązane ze sobą słowa to: *amore*m – *umore*m. Amor (miłość) dosięga człowieka jak rana na wojnie i kiedy czerwona ciecz tryska wokoło przyskając tą stronę, z której dobiegł cios, tak mężczyzna ugodzony jak to się popularnie mówi „strzałą miłości”, pragnie wyrzucić z siebie życionośny płyn i w akcie intymnego zbliżenia przenieść go ze swojego ciała do ciała osoby, z której strony doznał tej miłosnej rany.

Innym przykładem jest paronomazja etymologizująca: *De r. n.* I 290-291:

sic igitur debent venti quoque **flamina** ferri,  
quae **vel** uti **validum** cum **flumen** procubuere

---

<sup>232</sup> Jak zauważa J. Korpany, nie wszyscy są zgodni z tym, że jest to przypadek paronomazji, uznając formalny brak drugiego elementu pasującego do *amari* za nie spełniony istotny warunek zaistnienia podobieństwa brzmieniowego, związku z czym sugerują raczej określenie „aluzja dźwiękowa”, por. W. J. Darasz, *O paronomazji*, „Język polski” 78, 1998, 238.



Tutaj przedmiotem gry słownej jest powiew i rzeka: *flamen* i *flumen*, które obydwa poeta uznaje za rodzaje strumienia, choć biorą w nim udział różne żywioły. Waga tego spostrzeżenia została dodatkowo zaakcentowana aliteracją inicjalną głoski „f” w klauzuli wersu, warto przypomnieć onomatopeiczny aspekt: głoska „f” wybitnie często pojawia się w poezji łacińskiej w kontekstach opisujących wiatr i wszelkie ruchy powietrza, następnie w wersie kolejnym dla wzmocnienia przekazu znalazł się konsonans: *vel* – *val*, również swoją wyczuwalną obecnością wyróżniający ten dwuwiersz spośród go okalających. Głoski szczelinowe „f” i bilabialne „v” o dość szczególnej artykulacji, będące jak gdyby jego dźwięcznym odpowiednikiem, nieraz bywały ze sobą mylone i łatwo stawały się przedmiotem gier słownych<sup>233</sup>.

*De r. n.* I 677: quorum **abitu** aut **aditu** *mutatoque ordine mutant*

-gra słowna, paronomazja powstała przez zmianę jednej litery i otrzymane przeciwstawne znaczenia: odejście - nadejście, pisze tu Lukrecjusz o ciałkach, atomach, które przychodząc i odchodząc zmieniają naturę i właściwości rzeczy, ważność zmiany podkreśla użycie form poliptotonu: *mutato mutant*, niewiele trzeba, żeby dokonała się zmiana, nieraz zasadnicza;

*De r. n.* I 320: **invida** praeclusit speciem natura **videndi**

-ciekawe, z pewnością intrygujące swym brzmieniem, zestawienie wyrazów: *invida* i *videndi* - gen. formy odczasownikowej gerundium, obejmujące wers klamrą, nie mogły pozostać niedostrzeżone, natura określona mianem *invida videndi*, brzmi niemalże jakby chciał coś oglądać a sama była do tego niezdolna, *in-* łatwo było kojarzone jako zaprzeczenie treści po nim następującej, nie tylko *in-* przyimkowe jako do środka, można to również potraktować jako anagram.

Przykłady powtórzeń, anagramów i palindromów w *De rerum natura*:

I 117-8 **Ennius** ... **perenni**, I 610 **partibus arte**, V 113 **doctis** ... **dictis** (paronomazja), ta sama pojawia się jeszcze dalej: II 987; I 783-4: **ignem gigni**; V 1125 **deicit ictos**; I 63-4 **religione...caeli regionibus**, II 1040 **Homerus memores**; III 431-3 **acumen – lumen**; V 1180 **mortis timor** (niemal jak lustrzane odbicie), V 694 **ornata notarunt**. Ponadto w *De r. n.* II 172: **ipsa deducit dux** vitae dia voluptas oraz nieco dalej

<sup>233</sup> Por. Horacego *Car.* IV 13, 2-3: “**fis** anus et tamen / **vis** formosa videri”, które bardzo przekonująco wyjaśnia A. Wójcik, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986, 293.

w księdze II 643: praesidioque **parent** decorique **parentibus** esse. (obywa to figury etymologiczne).

Przykłady zaczerpnięte z Wergiliuszowej *Eneidy*:

*Aen.* I 10-11: *insignem pietate virum tot adire labores*

*impulerit. Tantaene animi caelestibus irae?*

To sam początek poematu, a dokładniej rzecz biorąc: sama końcówka proemium, w moim przekonaniu bardzo efektownie wyeksponowana właśnie dzięki skojarzeniu dwóch słów, obydwu w klauzuli i pod akcentem metrycznym: *ire* w złożeniu *adire*, znaczącym cierpieć, znosić oraz *irae* – w znaczeniu wielkiego gniewu, oddanego w pluralis, aby podkreślić jego wielokrotne objawy i ich rozliczne skutki (*labores*), dodatkowo na początku obydwu wersów są homoeoarctony: *in-* i *im-*, wzmocnione w dalszej części częstką „mi” pod akcentem metrycznym, w ogóle w drugim wersie na 6 akcentów metrycznych aż 4 padają na samogłoskę „i” - na pewno wyraźniej słyszalną, a pomiędzy *enjambement* w drugim wersie a pierwszym słowem owego zdania: *impulerit. Tantaene* jest aliteracja kolizyjna, tworząca znaczącą pauzę, wskazująca i wzmagająca dramatyzm tego wypowiedzenia.

*Aen.* II 460-2: *Turrim in praecipiti stantem summisque sub astra*

*et Danaum solitae naves et Achaia castra,*

-w przykładzie tym mamy do czynienia z rymowanym zakończeniem dwóch wersów, z których jedno brzmi jakby było echem drugiego, różnica polega jednej dodanej głosce (zupełnie jak u Lukrecjusza *ignis – signis*, również umiejscowione w klauzuli wersowej), takie zestawienie, bardzo oryginalne i z pewnością zaskakujące samym swoim brzmieniem, może nasuwać skojarzenia z przepaścią dzielącą wieżę obronną z obozem greckim, tak jak mnie kojarzy się bardzo odległe obóz wojskowy z gwiazdami;

*Aen.* III 383: *longa procul longis via dividit invia terris*

W przykładzie tym widoczny jest bardzo zręczny popis sztuki poetyckiej: częstka „vi” kojarzona w wyrazie *via* i *dividit* jako podobna daje świetny efekt dźwiękowy, powtórzona 3 razy w bezpośredniej kolejności, a do tego paralelizm opisu: długa droga z dala od odległych ziem rozdziela bezdroża, powtórzone dwa razy *via* i przym. *longa*,

bardzo zwraca uwagę słuchacza i doskonale dźwięczy, prawie jak echo, które sygnalizuje oddalanie się dźwięku, a więc sugeruje pewną odległość, ale to nie wszystko, ponieważ obie formy poliptotonu otrzymały inny akcent metryczny, co znacznie wpłynęło na *variatio* tego fragmentu, przyozdobionego dodatkowo godnościami rymowymi (homoteleutami), z których pierwszy silnie został zaznaczony iktem tuż przed cezurą, a drugi stanowi jego echo na samym końcu wersu, padając tym razem na sylabę nieakcentowaną.

*Aen.* III 621: nec visu **facilis** nec dictu **affabilis** ulli

-gra słów: łatwy i wypowiedzalny – zmiana jednej litery stanowi bardzo zręczne przejście od zmysłu wzroku do mowy, do tego zastosowana paralelna konstrukcja: *nec – nec*;

*Aen.* IV 271: aut qua spe Libycis **teris** otia **terris**?

-gra słowna, w której bierze udział czas. *tero*, 3. i abl. loci rzecz. *terra*, bliskość brzmieniowa czas. oznaczającego: spędzać czas i ziemia, jest uderzająca, różnica, a właściwie brak w jednym z wyrazów geminaty „r”, jest niemal echem drugiego, zwraca uwagę słuchacza na ten fragment, który ma za moment objaśnić przyczyny dziwnie przeciągającego się pobytu Eneasza w Kartaginie;

*Aen.* I 59: quippe **ferant** rapidi secum **verrant**que per auras

Mowa tu o szalonych wiatrach, które wydostały się samowolnie z jaskini i musi je poskromić Eol, bo gdyby tego nie uczynił, to poniosłyby ze sobą morza i ziemię, opisane w wersie poprzedzającym i dosłownie: wymiotły je (*verrant*), wywlokły przez przestworza, znów aluzja do podobieństwa „f” i „v”, fraza wzmocniona została dodatkowo efektem specjalnym, o wielkiej dźwięczności: rymem wewnętrznym *ferant* – *verrant*, który z pewnością nakierowywał uwagę słuchacza na to miejsce i zapewne cieszył przyjemnością rozumowania paronomazji tak wyraziście wyodrębnionej w wersie.

*Aen.* III 503: **Epiro** Hesperia quibus idem Dardanus auctor

-anagramy tworzące nazwę własną bardzo cieszyły starożytnych, lubili ukrywać imiona w tekście, licząc, że dostarczają słuchaczowi intelektualnej rozrywki, inne przykłady: II 277: **Hectore** concretos; IV 500-1: **Anna** ... germanam; VII 413: fortuna **Turnus**;

*Aen.* III 250: **accipite** ergo animis atque haec mea figite dicta

-tu bardzo ciekawy, precyzyjnie skomponowany anagram, stanowiący grę słów sąsiadujących ze sobą, tworzących nazwę dzikiego ptaka; *passus* opisujący przepowiednię jednej z harpii imieniem Celaeno, o wyglądzie jastrzębia, który po łacinie nazywa się *accipiter*.

III 622-4: Visceribus miserorum et sanguine vescitur **atro**.

prensa manu magna, medio resupinus in **antro**,

A tu kolejna paronomazja, w zasadzie parecheza, gra słów podkreślająca brzmieniowe podobieństwo pomiędzy nazwą koloru czarnego a jaskinią, a której zwykle panuje mrok – takie zestawienie z pewnością pobudzało wyobraźnię i wpływało na nastrój w tym miejscu.

*Aen.* VIII 528: Arma inter nubem \*\* caeli **regione** serena (anagram *religione*)

Przykłady dokładnych powtórzeń, anagramów i palindromów w *Eneidzie*:

III 696 *confundimur undis*, I 419-20: **veniant... veniam**; IX 330 **remi premit**, IV 414-5 **amori ... frustra moritura**, VIII 322-3: **Latium ... maluit**, III 487 *Andromachae ... amorem*; X 250 *animos ... omina*; III 116: **distant ... ad sit**, I 669: **doluisti dolore**.

Przykłady wzięte z *Metamorfoz*:

*Met.* I 244-249: est tamen humani generis iactura dolori

omnibus, et quae sit, terrae mortalibus orbae

forma futura rogant, quis sit laturus in aras

tura, ferisne paret populandas traderet terras.

Talia quaerentes (sibi enim fore cetera curae)

rex *superum* trepidare vetat *subolemque* priori

dissimilem populo promittit origine mira.

Bardzo rozbudowana gra językowa, trzykrotnie użyta i co podkreślenia godne: za każdym razem w innym wyrazie, niosącym inne znaczenie, forma *tura*, znajdująca się zawsze pod akcentem metrycznym, co silnie wyodrębniało ją w recytacji, najpierw zawarta w wyrazie upadek, potem oznaczającym przyszłość i wreszcie kadzidła ofiarne, a po drodze wsparta jeszcze formą: *laturus*, oznaczającą w czasie przyszłym kogoś, kto

zanieście (lub nie zanieście, bo to jest przedmiotem obawy) kadzidła na ołtarze; zwraca uwagę w tym fragmencie opisu potopu częstość głoski „r”, większa o 50% od przeciętnej, opis dotyczy strasznego wydarzenia, strach ludzi jest wielki, (cały fragment I 244-252), możliwa gra słów: *pars* – *partes*, odnosząca się do narady bogów, wśród których też są stronnictwa; inne zestawienie: *populandas* – *populo*, forma odczasownikowa oznaczająca mające nastąpić, już postanowione zniszczenie ziem, a rzecz. oznaczający lud, mający się pojawić woli bogów odnowiony po katastrofie – przychodzi mi na myśl przez wielu w Polsce nie rozumiane tak naprawdę słowo: pacyfikacja, kojarzone ciągle przez część społeczeństwa pozytywnie, z lat ’70, z „pacyfką” – znakiem pokoju i klimatami hipisowskiej rewolucji, a nie: brutalną inwazją, eksterminacją czy wręcz ludobójstwem; zwraca uwagę liczebność cząstki „ter”- 7 razy, również w postaci anagramu, dwie silnie zarysowane aliteracje inicjalne w klauzuli heksametru, wers po wersie: *tradere terras* i *cetera curae*, zwraca również uwagę wyjątkowa rzecz w epice: zgodność rymowa, a przynajmniej wyczuwalny asonans, aż sześciu kolejnych zakończeń wersu: układ dośrodkowy: *aras* – *terras*; *orbae* – *curae*; *dolori* – *priori*).

*Met. XIV 591: Adspexisse semel, Stygios semel isse per amnes*

(fragment mowy Wenus do jej ojca w obronie Eneasza, który raz jeden (podkreślony dwukrotnym powtórzeniem słowa *semel*, za każdym razem zaakcentowanym w innym miejscu (*variatio*), szedł przez strumienie Styksu w podziemiach i wystarczy jego trudów i poświęceń, bo zasłużył już na nagrodę, wyraźna wyczuwalna obecność ponadnormatywnej liczby głoski “s” (11/39), związanej z szumem płynącej wody, homofonia sylabiczna „se se” powiązana z formą czas. *adspexisse*, po którym trzy słowa dalej pojawia się forma-echo: *isse*, będące ni mniej ni więcej jak silnym dwusylabowym rymem wewnętrznym, która mogła być odczuwana w tej sytuacji jako sama jego końcówka, będąc wszystkim znaną samodzielną formą inf. perf. act. od *eo*, *ire*, takie echo przychodzi na myśl bezmiar podziemi, gdzie jest tylko szum wody i echo odbijające się od ponurych skał i w tym wszystkim wędrówkę Eneasza, który jakby szedł i szedł i szedł...).

*Met. XV 334: nocte nocent potae, sine noxa luce bibuntur*

-opis wody z miejscowości Feneus, o szczególnych właściwościach: szkodzi pita jedynie w nocy, w dzień można ją pić bez uszczerbku dla zdrowia (i przytomności),

zwraca uwagę duże podobieństwo form: *nocte i nocent*, można by je potraktować jako formę swobodnej paronomazji na podstawie dużego podobieństwa brzmieniowego, ewentualnie anagram, wsparty dodatkowo rzecz. *noxa*, razem dają silną potrójną i głęboką aliterację *noc-*, dodatkowo poeta zastosował w tym wersie homofonię sylabiczną: „ne no”;

*Met. XIII 922: Nam modo **du**cebam **du**centia retia pisces*

(gra słów o charakterze etymologizującym, wyrażona dźwiękowym podobieństwem czas. *duco*, 3. oraz przymiotnika w funkcji liczebnika: *ducentia* (200), tak jakby – w moim odbiorze – bycie wodzem wskazuje na kogoś, kto sprawuje dowództwo nad znaczną grupą ludzi, część „du”, na którą w czasowniku pada iktus metryczny bierze udział w aliteracji bardzo głębokiej – można uznać to za anagram powtórzony w identycznej postaci, zgodność 4 liter jest bardzo wyraźna, ponadto „du” bierze udział w homofonii sylabicznej wraz z poprzedzającą sylabą „do”: „do du”; formy homoteleutów: *ducentia* i *retia* są umiejscowione w swoim bezpośrednim sąsiedztwie, ich końcówki, zgodne co do dwóch samogłosek, sprawiają wrażenie łagodnego melodyjnego echa;

*Met. XV 820: impositum feret **unus onus** caesique parentis*

(koniec księgi XV obfituje w liczne aluzje dotyczące Cezara i objęcia władzy przez Oktawiana Augusta; ród panujący, wywodzony od samej Wenus, jest wychwalany przy każdej okazji, wyraźnie zaznaczona paronomazja słów: jeden – ciężar, ma wskazywać na wielki trud nałożony na Augusta, jedyne spadkobiercę po śmierci przybranego ojca, Cezara, który z pewnością uniesie, stając się niezwyciężonym mścicielem tej zbrodni).

*Met. X 613-4: coniugium petere hoc? Non sum, me iudice, **tanti**.*

*Nec forma tangor (poteram tamen hac quoque **tangi**),*

-gra słowna form *tanti* i *tangi*, zgodnych pod względem zawartości samogłoskowej, a więc już przez to dźwięcznie asonantalnych, osadzona w klauzulach wersowych, przez co silniej się wyodrębnia, w kontekście komentarza o małżeństwie z dużo młodszym mężczyzną, osiągnięta została poprzez zestawienie określenia z gatunku szacunkowo-handlowych i czasownika oznaczającego dotyk, co nasuwa mi myśl o bardzo dawnej formule małżeństwa zawieranej między dwiema rodzinami jak

wieloletnia transakcja handlowa, przed którą należało najpierw „towar” obejrzeć, a może i dotknąć; poeta powtarza w drugim wersie czasownik *tango*, 3., ale w zmienionej gramatycznie formie i ze zmienionym miejscem akcentowania, co wpływa na urozmaicenie wypowiedzi, a jednocześnie podkreśla ważność zmysłu dotyku, choć w tym konkretnym miejscu nie o foniczny dotyk chodzi, to jednak kontekst małżeński jest z dotykiem konotacyjnie dość silnie powiązany i w moim odczuciu słowa Atalanty mogą mieć delikatny podtekst erotyczny, może zastanawia się, czy jednak dać się skusić kształtnemu ciału młodzieńca, z którym rodzina tak bardzo chce ją związać, Atalanta być może nawet mówiąc te słowa „dotyka wzrokiem” Hippomenesa.

*Met.* XV 106-7: *fecit iter sceleris, primoque e caede ferarum*

*incaluisse potest maculatum sanguine ferrum*

Mamy tu do czynienia z paronomazją, a dokładniej z jej podtypem: *parechezą*, ze słowa *ferarum* poeta usunął jedną literę i umieścił otrzymany komponent gry słownej: *ferrum* w kolejnej klauzuli wersowej. Zestawione ze sobą słowa oznaczające dzikie zwierzęta i żelazo, najpewniej miecz służący do ich zabijania, podkreślają relacje wiążące te wyrazy, miecz ociekający ciepłą jeszcze krwią dzikich zwierząt. Poeta wyodrębnił dźwiękowo większy fragment: w. 105-8, które mają kolejne zgodne dwusylabowe asonanse: *alvum – ferarum* oraz *ferrum – letum*, w połączeniu z wersem poprzedzającym (104), na końcach pięciu kolejnych linii są homoteleuty *-um*, co dodatkowo zwraca uwagę słuchającego.

XV 526: *membra rapi partim, partim reprensa relinqui*

Bardzo dramatyczny fragment: **rapi – partim**, wzmocnione dodatkowo dwukrotnym powtórzeniem *partim* oraz dwukrotną pogłębioną aliteracją w klauzuli (część *re-*), razem głoska „r” aliterowana jest inicjalnie trzy razy, jest tu również obecna homofonia sylabiczna „ra ra”, w całym wersie głoska „r” pojawia się siedmiokrotnie, ze statystyk wynika, że pojawia się 7 razy na 100 głosek, a tu jest 38, tak więc jej zagęszczenie tutaj wydaje się być znaczące i doskonale współgra z treścią opisywanego zdarzenia: darcia ciała na sztuki;

*Met.* XV 850: *stella micat natiq̄ue videns bene facta fatetur*

-aliteracja pogłębiona w klauzuli (sylaba *fa-*) w moim odbiorze może zostać potraktowana jako swobodna paronomazja, bliskość dźwiękowa obu słów jest dobrze

wyczuwalna, dodatkowe wzmocnienie komunikatu aliteracją inicjalną zlokalizowaną w klauzuli, opisana gwiazda to głowa komety, która ukazała się w roku zamachu na Cezara i zawsze była uważana za zły omen: tu poeta wskazuje jej pozytywną rolę w zwiastowaniu dobrych wieści o nadejściu nowych, lepszych dni pod panowaniem adoptowanego syna Cezara, Oktawiana Augusta.

Przykłady powtórzeń, anagramów i palindromów w *Metamorfozach*:

I 89: **sata est aetas**, 359-60 **sola** ... consolante, I 444-5: ... **veneno** / **neve**...; VII 805 **venatum** ...**iuvenaliter**, I 499 **oculos**... **oscula**, III 162 **marginē** **gramineo**; I 510: **aspera (qua) properas**, V 338-9 **capillos Calliope**; VI 200: **turbam** ... **orba**; VI 430: **tenuere** **faces de funere**; I 625: **centum** – **cinctum**, XIII 669: **bracchia Baccho**.



### 3.5 aliteracja „pod akcentem metrycznym”

Łaciński termin *accentus* bazuje na greckim terminie *prosodia*, który w jego wcześniejszej praktyce językowej odnosił do tonicznej (ang. terminologia *pitch*) charakterystyki słów. Ale zaadoptowany do łaciny oznaczał w rzeczywistości wersję dynamiczną (*stress*). Pierwotnie akcent był tą podstawową cechą słowa, w której dąży do objawienia się tylko jeden raz, służył do indywidualizowania jednostek semantycznych w swej głównej funkcji „przyciągania uwagi” i porządkowania grupy sylab posiadającej funkcję semantyczną. W łacinie wprawdzie istnieją konkretne reguły akcentowe, ale sytuacja jest bardziej złożona i tak naprawdę łaciński akcent jest demarkacyjny jedynie częściowo, ponieważ uzależnienie miejsca akcentu od iloczasu przedostatniej sylaby powoduje już dwie możliwości (w odróżnieniu od języka polskiego, w którym miejsce akcentowania jest wyznaczone na drugiej sylabie od końca, czyli jest pełna delimitacja, gdy jest jedna, pewna i ściśle przestrzegana reguła, sytuująca akcent w konkretnej pozycji w wyrazie).

Jest pewna doza niezgodności wśród badaczy na temat tego, jaką naturę miał prahistoryczny akcent w łacinie i że istotnie mógł padać na inicjalną sylabę wyrazu, ale na tym nie koniec, są też poważniejsze kontrowersje podejmujące pytanie, czy był to akcent przyciskowy i polegał na głośności czy polegał raczej na modulacji głosu, na wysokości tonu. Najczęściej cytuje się w tym miejscu opinię Warrona, przekazaną przez gramatyka z okresu cesarstwa, Sergiusza (IV 525 ff. K): „*Ab altitudine discernit accentus, cum pars verbi aut in grave deprimitur aut sublimatur in acutum*”. Z jednej strony tu i ówdzie są wzmianki sugerujące wysokość tonu, ale jest dość jasne, że łacińska terminologia została zapożyczona, czy też raczej dokładnie przetłumaczona z języka greckiego: *accentus* = *prosodia*, *acutum* = *oxy*, *grave* = *bary*, a dodatkowo sprawozdanie gramatyka wskazuje na przejście całego systemu ze szczegółami do łaciny i przetransponowanie pełnej terminologii. Poza tym nie wszyscy gramatycy idą za modelem greckim, bo znajdujemy też i takie świadectwa: (IV 426 Keil): „*Accentus in ea syllaba est quae plus sonat*”.

Wydaje się wysoce nieprawdopodobne, żeby jakiś pierwotny akcent o naturze dynamicznej został zastąpiony przez melodyczny i potem znowu przybrał postać dynamiczną. Większość badaczy jest zgodna, że akcentacja łacińska miała naturę bardziej przyciskową niż toniczną. Wskazuje na to również wersyfikacja: dawniejsi

pisarze dramatyczni, jak komediopisarz Plaut starali się unikać swoistego „zgrzytu” pomiędzy akcentem gramatycznym a metrycznym (iktus)<sup>234</sup>, oczywiście nie było możliwe regularne unikanie tego typu rozbieżności, ale poeci bardzo zwracali na to uwagę.

W klasycznym wersie łacińskim, bazującym na ukształtowanych już od dawna i zamkniętych pod względem rozwojowym modelach greckich, sytuacja jest inna, w heksametrze nie zbieganie się iktusu z akcentem gramatycznym jest o wiele częstsze niż zbieżność, daje się to zauważyć szczególnie w pierwszym hemistychu. Widoczna jest za to jest wyraźna tendencja do zbiegania się akcentów w drugiej części hemistychu, jak gdyby manifestacja „wszędobylskiego pragnienia, żeby baza wersu wyłoniła się czysto i jasno na jego końcu”<sup>235</sup>.

Szczególnie godny podkreślenia jest fakt, że nie ma takiego rodzaju zbieżności w wersie greckim, gdzie melodyczny akcent uznawany był zgodnie za nieistotny dla celów metrycznych. Tak więc i z tego wynika, że łaciński akcent musiał być innego typu. Tak czy owak należy się z godzić z badaczem Enk’iem<sup>236</sup> „mając na względzie zbieganie się dwóch walorów takich jak iktus i akcent, można to wyjaśnić tylko wtedy, gdy się weźmie pod uwagę akcent z elementem przyciskowym”. We wczesnych fazach adaptowania systemu wiersza greckiego do potrzeb łaciny, zostały wprowadzone pewne modyfikacje, żeby dostosować akcentowe i kwantytatywne walory języka łacińskiego. A ponieważ końcowe sylaby w łacinie nie podlegały akcentowaniu, nie wносиły żadnego dynamicznego konfliktu do zakończenia heksametru, iloczas ostatniej sylaby (*anceps*) niczego nie zmieniał. Wraz z adopcją heksametru daktylicznego przez Enniusza i późniejszych poetów, greckie modele metryczne bardziej zostały przypasowane do możliwości łaciny, natychmiast wyrosły problemy na gruncie innego systemu akcentuacji niż oryginalnie grecki. Ale i tak w łacinie pojawiają się restrykcje, których nie było w oryginale greckim: u Homera na przykład końcowe słowo wersu ma zwykle 2 lub 3 sylaby (75% przypadków w każdej księdze). A jest wysoce znaczące, że liczba takich sytuacji w łacinie wzrasta do 92, a nawet 97 % i tym właśnie sposobem osiągnięto niemal bezbłędną zgodność akcentu z końcem wersu. Poza samym końcem wersu konflikt był bardziej powszechny niż zgodność: ok. 40% wersów zgadzało się z akcentem gramatycznym<sup>237</sup>, reszta się różniła. Tak więc bardzo często zaznaczał się

<sup>234</sup> Por. D. Norberg, *L’origine de la versification latine rythmique*, „Eranos” 50, 1952,, 83.

<sup>235</sup> Por. L. P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963, 121.

<sup>236</sup> P. J. Enk, *The Latin accent*, „Mnemosyne” 4, ser. VI, 1953, 93.

<sup>237</sup> Por. dane podawane przez Allena, *Op. Cit.*, 337: Ennius 41%, Lukrecjusz 38%, Wergiliusz 35%.

istotny kontrast pomiędzy 1. i 2. częścią wersu. Nieraz podejmowano ten wątek uznając, że zwłaszcza u Wergiliusza było to celowe zamierzenie, aby dać pozór trzymania się z dala od pospolitego języka, co było cechą wiersza heroicznego.<sup>238</sup>

Wiele zostało powiedziane na temat zgodności i niezgodności w poezji akcentu gramatycznego z iktem, szczególnie w stopie 4. u Wergiliusza. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o teorii Brytyjczyka W. F. J. Knighta<sup>239</sup>, która miała motywować względy stylistyczne i ekspresyjne, wprowadzającej do nauki pojęcia: *homodyne* i *heterodyne*. Autor przekonywał, że przystosowując greckie miary do łacińskich warunków, stopniowo wierszowi został nadany nowy miejscowy charakter, a do niego przynależała w sposób szczególny niepisana zasada, że nie może być przerwy pomiędzy słowami po pierwszej sylabie piątej stopy heksametru. Tego rodzaju warunek jest zupełnie obcy greckiej metryce, jedynym więc możliwym wyjaśnieniem tego zjawiska jest to, że zupełnie nową zasadą, postulatem w łacinie, było nadanie wersowi satysfakcjonującego rytmu i dźwięku. Tam gdzie akcent metryczny zgadza się z wyrazowym – tam była pełna zgodność treści i metrum, które płynęło swobodnie nie napotykając na żadne przeszkody, wymowa *passus* była pozytywna. A tam, gdzie niezgodności były znaczne, tam były opisywane jakieś trudności, dramatyczne wydarzenia i sama rozbieżność akcentów sygnalizowała słuchaczowi trudności, jakie są udziałem bohaterów. Sprawa teorii Knighta była wielokrotnie dyskutowana, część badaczy uznała ją za ciekawą, ale większa część uznała wnioski Knighta za zbyt daleko idące. W późniejszym czasie podejmowano liczne próby komputerowych analiz, m. in. Greenberg<sup>240</sup> wykazywał na podstawie uzyskanych przez siebie danych, że nie było to celowe łamanie zgodności, pomijając nieliczne wersy z pełną lub niemal doskonałą (5 iktów) zgodnością akcentową, w których o przypadku trudno mówić. Nie ta jednak kwestia jest kluczowa, czy jest możliwe udowodnienie istnienia *homo-* i *heterodyne*, lecz to napięcie (*tension*), o którym pisał Wilkinson<sup>241</sup>.

Niezwykle ciekawe jest zagadnienie: skoro poeta znał reguły, strukturę wersu, iloczasu i wiedzieli to na pewno jego wykształceni słuchacze, a pozostali? Mamy tu sytuację, gdy obca miara jest przykładana do języka inaczej zorganizowanego fonologicznie, jaka też była reakcja na to mniej wrażliwego lub tylko w zakresie

---

<sup>238</sup> Por. S. Allen, *Accent and Rhythm*, Cambridge 1973, 337.

<sup>239</sup> Por. W. F. J. Knight, *Accentual Symmetry In Virgil*, Oxford 1939, 13.

<sup>240</sup> N. A. Greenberg, *Vergil and the computer. Fourth foot texture in Aeneid I*, RELO I 1967, 1, 13.

<sup>241</sup> L. P. Wilkinson, *The Augustan rules for dactylic verse*, CQ 34, 1940, 31.

podstawowym wykształconego słuchacza-odbiorcy? Należy pamiętać, że w mowie codziennej łacina w odróżnieniu od greki miała iloczias silnie powiązany z akcentem, sylaba końcowa nie miała żadnego większego znaczenia, nigdy się tak naprawdę nie liczyła. Cyceron pisze, że wprawdzie większość słuchaczy nie była uczona w zakresie metrycznych kwestii, to jednak *"Si paulum modo offensum est ut aut contractione brevius firet aut productione longius, theatra tota reclamant"* (*De oratore* III 196). Prawdopodobnie niewprawne metrycznie ucho mogło być wrażliwsze na aspekty dynamiczne bardziej niż iloczasowe, nawet do usunięcia tego drugiego w zupełności.

Badacze są do dnia dzisiejszego podzieleni co do faktu, czy skandowanie było typową praktyką czytania wierszy łacińskich, czy było słycać wyraźny i regularnie powtarzalny głosowo iktus. Jedni sądzą że tak<sup>242</sup>, bo jakże by można był czytać te wiersze bez pomocy elementu rytmizującego? Inni wprost przeciwnie<sup>243</sup>, twierdzą, że coś takiego jak iktus sygnalizowany głosem nigdy nie istniało. Jeden z uznanych w świecie nauki autorytetów w tej dziedzinie, W. S. Allen, autor bardzo obszernej i wnikliwej pracy *Accent and Rhythm*, jest skłonny uznać istnienie iktu, uważając, że skoro na gruncie greckim nie istniały wyraźne przeciwności do zastosowania elementu rytmizującego - metrum i akcent melodyczny nie były od siebie uzależnione, jeden wyraz mógł mieć i w prozie i w poezji dwa akcenty, to fakt, że nie potwierdzono jego oficjalnego istnienia, nie oznacza, iż nie mógł on być jako wzorzec w całości przeniesiony na grunt łaciński<sup>244</sup>.

Oczywiście tak skrótowny zarys problemu, który od ponad stu lat zaprzęta umysły badaczy i szczególnie jest żywy na gruncie włoskim, nie ma ambicji wyczerpania tematu, praca niniejsza nie wymaga szczegółowych interpretacji argumentów w tej materii, już sam fakt istnienia takiego problemu jest wart zasygnalizowania, co też uczyniłam. Kwestia jest cały czas dyskutowana i w dalszym ciągu wśród znawców przedmiotu pozostaje do rozwiązania cała masa niejasności terminologicznych, wydawałoby się dawno już ustalonych, takich jak np.: arsa, teza,

---

<sup>242</sup> G. L. Hendrickson, *Review of Bennett 1898*, *AJPh* 20, 1899, 198; E. H. Sturtevant, *The ictus of classical verse*, *AJPh* 44, 1923, 319; H. F. Fraenkel, *Wege und Formen fruehgriechischen Denkens*(2), Muenchen 1928, 6 sq., 331; D. Norberg, *L'origine de la versification latine rythmique*, "Eranos" 50, 1952, 84; E. Pulgram, *Accent and ictus in written and spoken Latin*, *ZUS* 71, 1954, 218; N. I. Herescu, *La poesie latine*, Paris 1960, 27; H. Drexler, *Lizenzen am Versanfang bei Plautus*, Muenchen 1965, 6 sq.

<sup>243</sup> W. S. Allen, *Op. Cit.*, 337; C. E. Bennett, *What was ictus in Latin prosody?*, *AJPh* 19, 1898, 361; Shipley, *Problems of the Latin hexameter*, *TAPhA* 59, 1938, 134; W. Beare, *Latin Verse and European Song*, London 1957, 237; A. Kabell, *Metrische Studien II: Antiker Form sich naehernd*, UUA 1960, 6; G. C. Lepscky, *Il problema dell'accento latino*, *ASNP* ser. II, 31, 1962, 199; L. P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963, 94; G. B. Pighi, *Inter legere et scandere plurimum interesse*, "Latinitas" 14, 1966, 87.

<sup>244</sup> Por. W. S. Allen, *Op. Cit.*, 342.

iktus itp. Cały *crux criticorum* zasadniczo sprowadza się do tego, czy przyciski akcentowe w metryce, bo co do tego, że jakieś istniały jest zgoda, były realizowane formie zewnętrznej: wystukiwania rytmu czasowego palcami albo przytupywania, najprawdopodobniej przez osobę nie biorącą udziału w wykonaniu akompaniowanego utworu poetyckiego czy też jednak odnosiły się do przycisku językowego, realizowanego podniesieniem tonu głosu w grece, a silniejszym wymówieniem sylaby w łacinie. Ja przychylam się do tych, którzy uznają możliwość istnienia iktu w metryce, przynajmniej łacińskiej<sup>245</sup> i na tej podstawie wyodrębniam, podobnie jak Herescu, oddzielną formę aliteracji „pod akcentem metrycznym”, o której traktuje niniejszy podrozdział.

Niegasnący spór o istnienie iktu świetnie ilustrują dwa wnikliwe artykuły badaczy włoskich, L. E. Rossiego i A. Settiego, opublikowane w niewielkim odstępie czasowym w latach 1964-1965.<sup>246</sup> Jest to stosunkowo zacięta polemika, w której i jeden i drugi uczony podaje miejsca z pisarzy antycznych i wczesnośredniowiecznych, potwierdzające jego tezę, choć w pewnej chwili można się zastanawiać, czy chodzi o zbadanie i udowodnienie nieistnienia iktu, czy też raczej o zasadę jego działania (*petitio principii*, które w moim przekonaniu nie bez racji Rossi zarzuca Settiemu). Nie mniej znane są znacznej argumenty słynnego filozofa i filologa, Fryderyka Nietzsche, który stanowczo odrzucał możliwość wewnętrznego, zaznaczanego głosem iktu metrycznego, choć podkreślić należy, że argumenty te odnosiły się zdecydowanie do wiersza greckiego<sup>247</sup>. Poza tymi sprawami jest też zagadnienie czytania wierszy: skandowania lub czytania zgodnie z akcentem gramatycznym. Silna, dwutorowa tradycja pedagogicznego skandowania i rytmicznego akcentowego czytania poezji, z zaznaczaniem przycisków na arsie, utrzymuje się od czasów późnoantycznych gramatyków do dzisiaj i wydaje się być tradycją ciągłą. Jak sam Nietzsche przyznał: nie słyszymy poezji tak, jak starożytni, nie jesteśmy więc wolni od błędu i nie możemy oczekiwać, że znamy lub znajdziemy klucz do wszystkich tajemnic antycznej wersyfikacji. A brytyjski uczony Paul Maas<sup>248</sup> jak najbardziej słusznie zauważa w przedmowie do swojej *Metryki greckiej*, że nasze poczucie rytmu jest zupełnie inne

---

<sup>245</sup> Grecki akcent był wolny o tyle, że jego pojawienie się nie było tak przewidywalne jak w łacinie, można próbować wyodrębnić pewne grupy, klasy czy kategorie wyrazowe o w miarę ustalonym miejscu akcentowania, ale nie jest to nigdy tak pewne lub prawie pewne, jak w języku łacińskim.

<sup>246</sup> Por. L. E. Rossi, *Sul problema dell'ictus*, Ann. Sc. Nor. Super. Pisa, s. II, 33, 1964, 119-134 i odpowiedź: A. Setti, *Replicando sull'ictus*, Ann. Sc. Nor. Super. Pisa, s. II, 34, 1965, 387-403.

<sup>247</sup> F. Nietzsche, *On music and metre*, Arion 6, 1967, 58-65 oraz 233-243.

<sup>248</sup> P. Maas, *Greek Metre*, Oxford 1962, 3 sq.

od antycznego, nie wiemy nawet do końca, czym był tamten rytm, nasz muzyka jest oparta na dynamice: słowa i taktu. Przy takich poważnych trudnościach z percepcją podstawowych pojęć i braku wyobrażenia, czym była tamta poezja, jak była wykonywana, nie można na podstawie niejasnych intuicyjnych przesłanek stwierdzać w sposób niepodważalny, że było tak a nie inaczej. Każdy może się opowiedzieć po jednej ze stron, byle tylko miał świadomość istnienia problemu.

Ja mając tą świadomość przychyliam się do tezy zakładającej, przynajmniej w łacinie istnienie metrycznego przycisku akcentowego, który jest na równi z aliteracją inicjalną i innymi figurami dźwiękowymi, znaczącym czynnikiem instrumentującym wiersz heksametryczny, co postaram się pokazać niebawem na przykładach.

O tym, że „akcent jest duszą słowa”, wiedzieli już starożytni: tak wyraził się o nim Diomedes, gramatyk żyjący w 2 poł. IV po Chr., znawca literatury, autor dzieła *Ars grammatica* (430,29 ff Keil): „*accentus...vel inflexa elatio orationis vocisve intentio vel inclinatio ... et est accentus, ut quidam recte putaverunt, velut anima vocis.*”. Do słów tych nawiązał w swojej pomnikowej książce o języku Jean Vendryes, dodając, że jaki by nie był, czy toniczny czy przyciskowy, nadaje pewien charakter i indywidualność każdemu wyrazowi<sup>249</sup>. W poezji – zaznacza rumuński badacz N. I. Herescu<sup>250</sup> akcent metryczny jest ową duszą wersu, on nadaje mu pewną charakterystykę dźwiękową. Jeśli więc jakaś jedna wybrana samogłoska częściej niż inne pojawia się w miejscach nacechowanych metrycznie, to wtedy można powiedzieć, że jej powrót daje efekt pewnej melodii, refrenu, który może głaskać ucho albo pobudzać. Bez większego wysiłku można zaobserwować w miejscach akcentowanych wersu częste powtarzanie się pewnych dźwięków, poukładanych w swego rodzaju symetrię śpiewno-rytmiczną. Ten nawrót rytmiczny samogłosek, wyraźnie wyczuwalny uchem, gdy akcent – iktus – na samogłosce realizowany, był z pewnością bardzo czułym sygnałem dla ucha Rzymian wrażliwego na samogłoski z powodu ich wysokiej pozycji w systemie i wysokiej częstości<sup>251</sup>. Herescu nazywa to uporządkowanie *chaine vocalique* lub inaczej homofonią samogłoskową. Jak zaobserwował, realizuje się w sześciu podstawowych schematach:

---

<sup>249</sup> Por. J. Vendryes, *Język*, Warszawa 1956, 60.

<sup>250</sup> Por. N. I. Herescu, *La poesie latine...*, Paris 1960, 82.

<sup>251</sup> Pisze o tym również R. Maxa w swoim artykule *Lautmalerei und Rhythmus in Vergils Aeneis*, „Wiener Studien” 19, 1897, 78-116, który jest bogatym źródłem przykładów. Jak wykazuje autor, liczba takich „łańcuchów samogłoskowych” w epice Wergiliusza jest przytłaczająca, zbyt wielka, żeby mógł to być jakiś zbieg okoliczności.

1. w formie klamry spinającej początek i koniec wersu, a więc pierwszy i szósty iktus:

*De r. n.* III 1038: **s**ceptra potitus eadem aliis sopitus quiescet

*De r. n.* III 911: **c**ur quis aeterno possit tabescere **l**uctu

*Aen.* VII 805: Bellatrix, non illa *collo calathisve* Minervae

*Aen.* IX 111: **V**isus ab Aurora caelum transcurrere **n**imbus

*Met.* I 44: **f**ronde tegi silvas lapidosos surgere **m**ontes

*Met.* II 194: **v**astarumque videt trepidus simulacra **f**erarum

2. zgodność barwy samogłoski w ostatnim iktie i tym tuż przed cezurą:

*De r. n.* III 754: illud enim falsa \*\* fertur ratione quod **a**iunt

*De r. n.* III 354: quid sit enim corpus \*\* sentire quis adferet **u**mquam

*Aen.* VIII 528: Arma inter nubem \*\* caeli regione serena

*Aen.* VIII 731: Attollens umor \*\* famamque et fata nepotum

*Met.* III 13: moenia fac condas \*\* Boeotiaque illa vocato

*Met.* IV 220: bis sex Leucothoen \*\* famulas ad lumina cernit

3. homofonia samogłosek akcentowanych w trzech węzłowych miejscach wersu: na początku, w okolicy cezury i na końcu wersu: np.:

*De r. n.* I 410: **N**e tu forte putes \*\* serrae stridentis acerbum

*De r. n.* III 502: **i**nde ubi iam morbi \*\* reflexit causa **r**editque

*Aen.* II 701: **I**am iam nulla mora'st: \*\* sequor et qua ducitis **a**dsum

*Aen.* IX 153: **L**uce palam certum'st \*\* igni circumdare muros

*Met.* V 518: **n**ata patrem moveat \*\* neu sit tibi cura, precamur

*Met.* I 426: **i**nveniunt et in **h**is \*\* quaedam modo coepta per **i**psum

4. homofonia samogłoski finalnej oraz bezpośrednio ja poprzedzającej, a więc zgodność pod akcentem metrycznym w klauzuli heksametru: np.:

*De r. n.* III 661: volnere tortari et terram conspargere **t**abo

*De r. n.* II 755: proinde colore cave contingas semina rerum

*Aen.* VIII 527: **S**uscipiunt, iterum atque iterum fragor **i**ncrepat **i**ngens

*Aen.* VIII 662: Gaesa manu, scutis protecti corpora **l**ongis

*Met.* I 179: terrificam capitis concussit **t**erque quaterque

*Met.* III 161: fons sonat a dextra, tenui perlucidus **u**nda

5. homofonia silnej samogłoski finalnej z samogłoską bezpośrednio po niej następującą, tj. na początku wersu kolejnego: np:

*De r. n.* I 16: te sequitur cupide quo quamque inducere pergis / denique...

*De r. n.* I 58: quae nos materiem et genitalia corpora rebus / reddunda ...

*Aen.* VIII 671: Haec inter tumidi late maris ibat imago / Aurea... \*\*\*

*Aen.* III 350: Portus ab accessu ventorum immotus et ingens / Ipse...

*Met.* I 1: In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora...

*Met.* V 170: sed furit et cupiens alto dare vulnera collo / non circumspectis...

6. homofonia samogłoski akcentowanej na samym końcu wersu wraz z dwiema ją okalającymi (a więc stopą 5. i 1. wersu kolejnego): np.:

*De r. n.* I 10: nam simul ac species patefactast verna diei / et reserata viget...

*De r. n.* I 42: possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus...

*Aen.* II 185: Hanc tamen immensam Calchas attollere molem / Roboribus...

*Aen.* II 223: ... fugit cum saucius aram / Taurus...

*Met.* XII 118: quo plangente gravem moribundo pectore terram / extrahit...

*Met.* VI 675: Hic dolor ante diem longaeque extrema senectae / tempora...

Ten ostatni wskazany typ prowadzić mógł nieraz do zaistnienia sytuacji dominacji jednej samogłoski w wersie nad pozostałymi. Warunek, jaki stawia francuski badacz, to minimum 4 zgodne barwą samogłoski akcentowane metrycznie. Osobiście uważam, że już 3 stanowią o dość jednorodnym muzycznym „kolorze” danego wersu, szczególnie, gdy wypełniają swoim dźwiękiem jeden hemistych bez reszty i/lub na wszystkich 12-17 sylab stanowią zdecydowaną większość. Przykłady:

*De r. n.* II 850: Naturam, nullam quae mititt naribus auram (5a)

*De r. n.* I 610: quae minimis stipata cohaerent partibus arte (5a)

*De r. n.* V 680: crescere itemque dies licet et tabescere noctes (5e)

*Aen.* II 568: Servantem et tacitam secreta in sede latentem (5e)

*Aen.* IV 161: Incipit; insequitur commixta grandine nimbus (4i)

*Aen.* VIII 204: Ingentes vallemque boves amnemque tenebant (5e)

*Met.* II 107: Aureus axis erat, temo aureus aureo summae



*Met.* I 465: cuncta deo tanto minor est tua gloria nostra (4o)

*Met.* III 382: me fugis?" et totidem, quod dixit, verba recepit (5e)

*De r. n.* III 661: volnere tortari et terram conspargere tabo

*Aen.* I 69: incute vim ventis submersasque obrue puppes

*Met.* I 315: pars maris et latus subitarum campus aquarum (4a)

Oczywiście spotyka się również w dziełach epików wersy prawdziwie mistrzowskie, prezentujące całkowitą homofonię samogłosek w jednym wersie o silnym wydźwięku emfatycznym, budują one szczególny nastrój, ale zaznaczyć w tym miejscu trzeba, że należą zdecydowanie do rzadkości, np.:

*Aen.* IV 254: Misit avi similis, quae circum litora circum (o jaskółce)

W *Metamorfozach* jest z kolei miejsce szczególnie nacechowane obecnością samogłoski „u” znajdującej się pod akcentem metrycznym (*Met.* I 187-192):

Nunc mihi, qua totum Nereus circumsonat orbem,  
perdendum est mortale genus: per flumina iuro  
infera, sub terras Stygio labentia luco!  
cuncta prius temptata: sed inmedicabile corpus  
ense recidendum est, ne pars sincera trahatur.  
Sunt mihi semidei, sunt rustica numina, nymphae

Całość daje wrażenie dość ponure, dopasowane w nastroju do opisywanych treści: nieunikniona zagłada, układ ust podczas recytacji, zwłaszcza u kogoś ze zdolnościami aktorskimi, mógł przypominać może wyraz twarzy z maski tragicznej, bo to mniej więcej jest kształt ust, jaki się przybiera wymawiając tą samogłoskę. W pracach francuskich filologów „u” bywa opisywane jako „ciemne”, istotnie, do najradośniejszych się nie zalicza, również ludzkie reakcje na niemiłe zdarzenia, „komentowane” zamiast konkretnej wypowiedzi w rodzaju „przykro to słyszeć”, „szkoda”, „ale pech”, odruchowym przeciągłym dźwiękiem „uuu” o dodatkowo sugestywnej opadającej intonacji, zdają się wskazywać na takie odczucia jak troska, obawa, strach, groza, smutek.

Dwa wydają się być miejsca szczególnie ulubione przez heksametr i jego mistrzów: koniec wersu oraz początek, klamra w miejscach kluczowych bardzo wpada w ucho i ładnie spaja wers, często ten sam schemat bywa powtarzany wers po wersie lub w nieodległej od siebie przestrzeni. Natomiast powtórzenie identycznych

samogłosek w końcówce wersu w pewnym momencie stało się niemal jedną z reguł, widać to po frekwencji takich kolejnych zakończeń wersów jak:

- De r. n.* II 727-8: animalia solum - ... **ac** mare **totum**  
*De r. n.* V 1282-83: ... dentesque fuere - ... fragmina rami  
*De r. n.* VI 628-9: ... **ae**quore ponti - ... spargere in orbi  
*Aen.* II 214-17: ... amplexus uterque - ... depascitur artus  
... ac tela ferentem - ... ingentibus; et iam  
*Aen.* II 538-40: ... cernere letum – ... **fun**ere **vult**us – ... mentiris Achilles  
*Met.* I 23-5: ... ab **a**ere **cael**um - ... exemit acervo - ... pace ligavit  
*Met.* VII 128-9: ... telluris imago - ... consurgit in **ar**vo  
*Met.* X 366-7: ... **no**mine dicto – ... **con**scia **vir**go

Wreszcie bywa też powtórzona samogłoska końcowa w cezurze, typowe jest to zjawisko dla pentametru (elegia), ale nie brakuje również i w heksametrze tego typu:

- Aen.* IX 114-16: Ne trepidate meas, \*\* Teucri, defendere naves  
Neve armate manus: \*\* maria ante exurere Turno  
Quam sacras dabitur \*\* pinus. Vos site solutae.  
*Met.* IV 619: Quas humus exceptas \*\* varios animavit in angues:  
*Met.* VII 65: Scylla rapax canibus \*\* Siculo latrare profundo?  
*Met.* IX 459-60: quod sua fraterno \*\* circumdet brachia collo,  
mendacique diu \*\* pietatis fallitur umbra.

Obok wersów, w których jest powtarzana jedna wybrana samogłoska, są też i takie, które wykazują regularności w zmianie samogłosek, dwóch lub trzech, ułożonych w serii akcentów metrycznych w postaci naprzemiennej (ABABAB) lub parzyście (AABBAA lub BBAABB), co daje efekt bliski aliteracji i jest w stanie nadać wersom walory onomatopeiczne, tym bardziej, gdy spotka się w jednym miejscu jeszcze i inne figury dźwiękowe. Ten typ „homofonii wokalicznej” formują 2 lub 3 samogłoski; np.:

- De r. n.* II 619: Concava raucisonoque minantur cornua cantu (ABABAB)  
*Met.* I 436: edidit innumeras species, partimque figuras (ABCABC)  
*Aen.* II 259: Laxat claustra Sinon. Illos patefactus ad auras (AABBAA)

Najbardziej różnorodne efekty uzyskuje wers, gdy pojawiają się pod iktem trzy samogłoski, zdarza się to w różnych układach, np:

*Aen.* X 270: **A**rdet **a**pex **c**apiti **c**ristisque **a** **v**ertice **f**lamma (ABCCBA)

*Met.* I 157: **p**erfus**a**m multo **n**atorum **s**anguine **T**erram (ABCCBA)

Dziewiętnastowieczny badacz czeski, J. Kvicala, a za jego przykładem Herescu<sup>252</sup>, zainteresował się użyciem przez Wergiliusza w poemacie form słownych rzadszych, obocznych: *urbes – urbis, illi – olli, tres – tris, vertere -vortere*. Nazwał to zagadnienie roboczo *iucunditas in situ*, ponieważ od początku stawiał tezę o celowym doborze właściwych dźwięków dla osiągnięcia efektu dźwiękowego zgodnego z wymową danego kontekstu i wersu i oczywiście płynącej stąd przyjemności. Po przeanalizowaniu kilkunastu takich właśnie przypadków doszedł do wniosku, że poeta kierował swoimi wyborami w pełni świadomie, wybierając te mniej typowe formy, rzadziej używane, w celu osiągnięcia właśnie wokalicznej harmonii, pewnej symetrii w wersie: *Aen.* III 106: *Centum urbes habitant magnas uberrima regna* (e e a a e e), bo gdyby tutaj poeta użył formy *urbis*, nie byłoby tak znakomitej symetrii.

*Aen.* VIII 429: *Tris imbris torti radios, tris nubis aquosae*

Dzięki użyciu obocznej formy *imbris* (zwykle jest *imbres*) mamy tu 3 razy “i” pod iktem, a ponadto poeta zyskał dźwięczny rym wewnętrzny w słowach *tris imbris*. Podobnie zyskał na dźwięczności wers poniższy, o ładnym rozkładzie barw samogłoskowych (a i u a a i), stało się możliwe powiązanie form *gentis - urbis*, choć nie rymem a homoteleutem, to jednak wyraźnie zaznaczone, bo podkreślone za pierwszym razem iktem metrycznym, w pewien sposób wywołując oczekiwanie, czy coś takiego pojawi się w dalszej części:

*Aen.* VI 92: *Quas gentis Italum aut quas non oraveris urbis!*

Odnajdując w tekście formy *olli*, zamiast częstszych *illi*, można by zadać pytanie: czy wybór poety między *olli* a *illi* nie był przypadkiem wyborem ze względu na dźwięczność frazy, podyktowanym głównie tym, by wydobyć samo brzmienie? Wydaje się, że tak, łatwo wychwytuje się słuchowo powstałe dzięki temu dźwięczne klamry (1. i 6. Iktus), widoczne w poniższych przykładach. W podobny sposób można by próbować objaśniać również liczną obecność spójnika *et* na początku wersów, która

---

<sup>252</sup> Por. *Op. Cit.*, 95-104.

nader często zbiega się to z ostatnim iktem przed cezurą, to z ostatnim iktem w wersie, oczywiście również na samogłoskę „e”.

*Aen.* I 254: **O**lli subridens hominum sator atque deorum

*Aen.* X 745-6: **O**lli dura quies oculos et ferreus urget

Somnus; in aeternam clauduntur lumina noctem

*Aen.* XII 309-10: **O**lli dura quies oculos et ferreus urget

Somnus; in aeternam clauduntur lumina noctem

Pozostaje wreszcie ocenić możliwości wyobrażeniowe tego rodzaju zabiegu techniki poetyckiej, czy samogłoski mają jakieś wartości emocjonalne, pobudzają skojarzenia, oczywiście wraz z sygnałami semantycznymi zawartymi w treści danego passusu? Owszem, mają – twierdzi Herescu. Kiedy Kwintylian pisze o stylu (*Inst. Orat.* VIII 3, 72) pisze: „*ad exprimendam rerum imaginem*”, styl powinien być środkiem prezentacji rzeczywistości, bez wątpienia ma na myśli siłę podobieństwa opartą na porównaniach, ale nie tylko, bo również na podobieństwie dźwiękowym, np.: *Aen.* IV 254-5: *misit, avi similis, quae circum litora, circum / piscosos scopulos humilis volat aequora iuxta*. Jest rzeczą dość oczywistą, że język nie jest w stanie doskonale oddać dźwięków natury, swój kształt znacznej mierze zawdzięcza umowie, konwencji, a to co proponuje poezja jest zwykle subiektywną wersją wydarzeń. Ale nie da się ukryć, że tego rodzaju samogłoskowa harmonia wpada w ucho, podoba się, wprowadza do frazy taki ład i spokój i właśnie dzięki powtórzeniom dźwiękowym w pewnych kontekstach może skutecznie podkreślać, idee zawarte w treści wypowiedzenia, które wraz z siłą wyrażenia dają figurę dla ucha, pobudzającą wyobraźnię i emocje słuchacza.

Poszczególnym samogłoskom wielokrotnie akcentowanym metrycznie Herescu przypisuje pewne wrażenia onomatopieczne: Sam zastrzega wcześniej, że „nic nie jest ekspresyjne samo przez się, ale wszystko musi stać się „włożone do pewnej formy” przez poetę”<sup>253</sup>. I tak głoska ‘u’ może sygnalizować momenty podniosłe: *De r. n.* I 1-2: inwokacja do Wenus – 4 razy; *De r. n.* II 131: opis promieni słońca – 5 razy; *Aen.* II 680: nagłe pojawienie się czegoś zadziwiającego - 4 razy; *Aen.* I 85-6: opis burzy (szalejące wiatry i przeciągły ich huk); *Aen.* V 148-150: opisuje poruszenie, hałas, zabieganie – 4 razy. Głoska ‘a’ może wydatnie wzmacniać dramatyzm i koncentrować uwagę na czymś: *Aen.* IV 665-6: krzyki Dydony wzmocnione

---

<sup>253</sup> Por. N. I. Herescu, *Op. Cit.*, 124.

pojawieniem się słowa *clamor*; *Aen.* II 551: potykanie się Priama we krwi syna – *lapsantem*; *Aen.* II 303: uszy nastawione na słuchanie, skupiona uwaga – *auribus*. Głoska ‘e’ może naśladować skargi i lamenty, a także powolny ruch: *Aen.* IV 360: seria skarg kobiety porzuconej, Dydony – *querellis (que que)*; *Met.* X 250-1: poruszenie się posągu Pigmaliona – *moveri*. Głoska ‘o’ może oddawać ogrom opisywanych osób i zjawisk (podobnie i dziś wyrażamy zdziwienie, wołając „ooo”): *Aen.* I 101: poruszanie się ogromnych ciał cyklopów przy pracy – *fortia*. Głoska ‘i’ sugerować może małość, ostrość, ból, pisk ptaka, dźwięk fletu: *Aen.* I 44-45: opisuje Ajaksa przebitego i przygwożdżonego do skały – *infixit*; *Aen.* IV 254-5: niepewny, chwiejny lot ptaka – *avi, circum*; *De r. n.* V 1384-5: piskliwość dźwięku piszczalki – fletu – *tibia*.

Opisywane przez Herescu łańcuchy samogłoskowe, akcentowane metrycznie, były nieraz krytykowane, wiązało się to mniej lub bardziej również z problemem samego iktu jako takiego, o czym była mowa na wstępie tego podrozdziału. Ja jednak przyjmuję wraz z grupą badaczy, że nawet w sytuacji, gdy nie ma wyraźnych dowodów na istnienie, to jednocześnie nie ma powodów odrzucać istnienia przycisku metrycznego o charakterze słownym. Takie zjawiska, jak opisany łańcuch wokaliczny sugerują, że przycisk mógł mieć miejsce, ponieważ zbieżność tego rodzaju w tak znacznej liczbie jest inaczej trudna do wyjaśnienia, szacunkowo jest to rząd wielkości ok. 5-10% wszystkich wersów. Za dużo jak na przypadek, kiedy na 6 akcentów w wersie, na 5 możliwych samogłoskach (*a – ae* i *o – oe* – dyftongi traktuję jako podobne na tyle, że można je uznać za kombinatoryczne warianty), poeta umieszcza w wersie 3 lub 4 identyczne, a nieraz w jednym ciągu lub umiejscawia je w kluczowych punktach wersu: początek, cezura, klauzula. Zjawisko tego rodzaju zaobserwowała również R. E. Deutsch analizując dzieło Lukrecjusza.<sup>254</sup> Nie jest to nic rewolucyjnego, ponieważ także poezji polskiej zjawisko jest znane, choć nie stanowiło nigdy popularnego chwytu wśród twórców, szczególnie chętnie wykorzystywane zdaje się być dopiero w poezji współczesnej<sup>255</sup>. Niektórzy badacze zgadzają się, że poeta ma prawo w ramach języka do nadawania poszczególnym jego elementom treści symbolicznej, do „uznakowania” ich na każdym poziomie języka, w tym również fonologicznym<sup>256</sup>. A w takim razie symbolika samogłosek zyskuje rację istnienia.

<sup>254</sup> Por. R. E. Deutsch, *Op. Cit.*, 14 i n.

<sup>255</sup> Por. chociażby wyrażenie J. Przybosa: „jak poemat zatoczyć na kołach” z jego znaną „obsesją” koła, poszukiwaniem wyrazów z samogłoską „o”, jak największej ilości, graficznie przypominającą koło.

<sup>256</sup> Por. A. Wilkoń, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999, 51.

Niezależnie od tego, czy umieszczanie samogłosek pod iktem metrycznym było wywołane zamysłem onomatopeicznym czy też nie, kwestia onomatopei i jej pojawienia się w utworze poetyckim pozostanie już chyba zawsze sprawą dyskusyjną, ale taka właśnie harmonia wokaliczna sama w sobie stanowiła rodzaj aliteracji silnie odbieranej słuchowo i bardzo zwracającej uwagę na treść danego passusu, już poza samym tym, że sprawiała niewątpliwa przyjemność taką łagodną regularną melodią.

### 3.6 homofonia sylabiczna: możliwe wariacje, jej związek z metrum

Zagadnienie homofonii sylabicznej znane było w poezji łacińskiej od dość dawna, choć nie było akurat tym, wybitnie nowożytnym, terminem określane. Widać je w dawnych poematach Newiusza (*Belli Punici Carmen*, fr. 36: *volvi victoriam*), w komediach Plauta (całe mnóstwo, w tym również dwusylabowych: *Amphitrio* w. 272 *noctu nocturnum* i w. 575 *ubi bibisti*), w heksametrycznej epice Enniusza<sup>257</sup> (*Annales* w. 227 *ante tenentem* czy w. 98 *sum summam*), obserwujemy wreszcie jego zauważalną obecność w prozie oratorskiej Cyserona (szczególnie w mowach oskarżycielskich: *In Verrem* II 3, 16 *ante te tenuerunt* czy *In Catilinam* III 5, 21 *esse sensistis*), w niektórych fragmentach prozy historycznej Liwiusza (*Ab urbe condita* V 6, 6 *Romano nomine*) i Tacyta (*Germania* 43 *pauca campestrium*).

W pewnym zakresie jest w sposób naturalny obecne w języku łacińskim w słowach takich jak *murmur*, *sese*, *tete*, *quisquis*, *quidquid*, a także formach gramatycznych dających identyczność sylab, jak np.: *toto*, *rara*, *nono*, *bibi*, *rere* (od czas. reor, 2, ratus sum), pojawiają się także brzmienia homofoniczne w zakończeniach gramatycznych *fem.* i *neu.* part. perf. pass. czasowników I koniugacji, zawierających tematyczne „-t”: *mut-o*, 1. > *mutata*. Słowa te pojawiają się na zasadzie konieczności gramatyczno-semantycznej zarówno w poezji jak i w prozie, pojawiały się też i w języku mówionym, można więc powiedzieć, że ucho przeciętnego Rzymianina było raczej osłuchane z tego rodzaju zestrojami dźwiękowymi, choć trudno jest ocenić ich realną częstotliwość w żywej mowie, ponieważ takimi świadectwami niestety nie dysponujemy. Mamy od dyspozycji jedynie dwa rodzaje dokumentów pisanych: dzieła prozatorskie, przestrzegające na ogół konkretnych reguł kompozycyjnych, ustalonych przez teoretyków w zakresie sztuki oratorskiej (greckiego Izokratesa i rzymskiego Kwintyliana), wśród których wspomniana homofonia sylabiczna jest jednym z efektów dźwiękowych polecanych szczególnej uwadze w zakresie konsekwentnego jej unikania, mamy też i teksty poetyckie, głównie epeje, gdzie obserwujemy znaczną częstość tego rodzaju efektów dźwiękowych, co nasuwa hipotezę o zmierzonym ich użyciu w pewnych miejscach dzieła dla osiągnięcia określonych celów.

---

<sup>257</sup> J. Korpanty w artykule *Syllabische Homophonie in lateinischer Dichtung und Prosa*, opublikowanym w kwartalniku klasycznym „Hermes” 125, 1997, 330-346, odnotowuje u tego autora 12 przykładów homofonii.

Renesansowy włoski humanista, Giovanni Pontano, podejmujący problematykę stylityki łacińskiej w jednym ze swoich dialogów, *Actiusie*, pisząc o aliteracji, dla której sam wymyślił nazwę, pisze też między innymi o identycznych sylabach na styku dwóch sąsiadujących wyrazów, uznając to zjawisko za jedną z jej odmian. Warto w tym miejscu przypomnieć (cytowaną już raz w rozdziale I pracy) jego pozytywną opinię na temat tego zjawiska językowego: „*non insuaviter etiam concursus earundem syllabarum mulcet aures; est enim genus quoddam complosionis*”. Ta identyczność sylab zostaje jednak w miejscu niezbyt odległym od tego stwierdzenia (z podkreśleniem słowa *earundem* użytego w tej wypowiedzi) nieco zakłócona, gdy Pontano podaje jako jeden z przykładów tejże homofonii urywek z *Eneidy*: „*aere ruebant*” (*Aen.* I 35), a zaraz potem inny „*sidera retro*” (*Aen.* IV 489), uznając tym samym najwyraźniej, że homofonię stanowią tu znajdujące się na granicy słów dwie sąsiadujące sylaby rozpoczynające się identycznym spółgłoskowym nagłosem „r”: *-re ru-* lub *-ra re-*. Opisuje powstały dzięki temu efekt „*tintillationis*”, a więc podobnie jak i ja odbiera z takiego połączenia dźwięczność nie mniejszą niż typowa homofonia, a może nawet większą melodyjność ze względu na różnicę w barwie samogłosek, co przypominać może nucenie, śpiewanie, gdzie najczęściej nie operuje się jedną samogłoską, tylko przynajmniej dwiema (pomijam tu nucenie typowo ćwiczeniowe, do którego wystarczy zasadniczo tylko samogłoska ‘a’) Nie od dziś wiadomo, że *varietas delectat*. Jak się domyślam jedną z możliwych przyczyn takiej klasyfikacji mógł być fakt szczególnego umiejscowienia obydwu tych fraz w wersie, dokładnie w jego klauzuli, w miejscu silnie nacechowanym w heksametrze łacińskim, z zauważalną różnicą w zakresie techniki poetyckiej w porównaniu do pierwowzoru greckiego. Fakt ten zwrócił moją uwagę w sposób szczególny z tego w względu, że sama wielokrotnie podczas głośnego czytania wybranych poematów, zauważałam podobieństwo brzmieniowe nie tylko figur aliteracyjnych typu inicjalnego, nie tylko cząstek wyrazowych lub zbitek spółgłoskowych powtarzających się na niewielkiej przestrzeni wersu, ale też wyraźnie wychwytywalną słuchowo, a należy podkreślić, że w stopniu wyższym od wzrokowego, obecność powtarzających się jedna po drugiej sylab i to bez różnicy, czy były identyczne brzmieniowo czy tak jak wskazał Pontano zawierały jedynie identyczny nagłos spółgłoskowy z inwariantnym elementem wokalicznym. Częstość pojawiania się tego rodzaju figur dźwiękowych w obrębie klauzuli heksametru (jak również i poza nią) utwierdziła mnie w przekonaniu, że Pontano miał słuszność wymieniając wśród licznych przykładów ilustrujących homofonię sylabiczną także i te. Wyniki moich



badan i pełną statystykę trzech badanych poematów przedstawię w dalszej części tego podrozdziału. Najpierw jednak wypada określić historię badań dotyczących tego wąskiego obszaru funkcjonowania języka poetyckiego u starożytnych Rzymian.

W początkach XIX w. w pewnym acz mocno ograniczonym zakresie podjął ten temat badacz niemiecki, A. F. Naekius<sup>258</sup>, podając za Pontano dwie identyczne sylaby jako jedną z form aliteracji, ale ograniczył się on jedynie do wyliczenia przypadków tego procesu zaobserwowanych w komediach Plauta, przypisując im tworzenie komizmu sytuacyjnego i funkcje onomatopieczne. Kilkadziesiąt lat później Alfred Biese<sup>259</sup> opublikował krótki, ale bardzo zwarty w swej formie artykuł, pod niepozornym tytułem *De iteratis syllabis observatiuncula*. Tam też po raz pierwszy jak się wydaje pada stwierdzenie, że wprawdzie znana jest negatywna opinia gramatyka Serwiusza i w pierwszym odruchu niejeden czytelnik pieśni Tibullusa, Propercjusza, Katullusa czy Wergiliusza mógłby odnieść wrażenie, że sprawę tego rodzaju należałoby złożyć na karb przypadku lub pewnego rodzaju zlekceważenia zasady, lecz po bliższym zbadaniu tej kwestii, autor artykułu szybko dochodzi do wniosku, że nic bardziej mylnego, szczególnie biorąc pod uwagę niemały trud literacki (*labor*), jaki towarzyszył poetom rzymskim podczas procesu tworzenia pieśni. Zauważa znaczną tego rodzaju „licencję” u Lukrecjusza, widząc w pierwszym rzędzie koniec wersu jako miejsce szczególnie ulubione dla dwukrotnych powtórzeń sylab „ra” i „re”, w mniejszym zakresie objęte są powtarzalnością tego rodzaju inne miejsca w heksametrze, gdzie pojawiają się także, choć już w mniejszej liczbie, sylaby: „ne”, „se”, „de”, „te” i „que”. Stwierdza również, że był to świadomy wybór poety: *„apparet Lucretium repetitionem eiusdem syllabae non evitasse, sed potius quaesivisse potissimum ut breves syllabas ad dactylum quintum formandum haberet”*. Chwilę potem dodaje, że w tym sposobie Wergiliusz naśladuje Lukrecjusza w swojej *Eneidzie*. Celna jest obserwacja niemieckiego badacza, że wobec pewnego rodzaju „niedostatków materiałowych” w postaci większej liczby sylab mogących brać udział w tego rodzaju figurze, tym bardziej należy uznać celowość użycia tych repetycji u epików rzymskich, podczas gdy wspomniani wyżej poeci elegijni używają ich nadzwyczaj wstrzemięźliwie. Pod koniec artykułu upatruje początków tego zjawiska w szczególnym aspekcie łaciny, jakim jest *„gravitas linguae latinae”*, ubogiej pod względem sylab krótkich, a odznaczającej się wyjątkowo częstym użyciem form bezokolicznikowych. Końcem tego procesu jest twórczość poetów

<sup>258</sup> A. F. Naekius, *De alliteratione sermonis latini*, „Rheinisches Museum” 3, 1829, 324-418.

<sup>259</sup> A. Biese, *De iteratis syllabis observatiuncula*, „Rheinisches Museum” 38, 1883, 634-637.

epickich, takich jak Lukrecjusz i Wergiliusz (o Owidiuszu epiku nie wspomina nic, jest tylko jego twórczość elegijna) oraz późniejszych: Lukana i Waleriusza Flakka<sup>260</sup>. Sądząc po opiniach znanych badaczy francuskich, o których za moment będzie mowa, wydaje się, że ten jakże światły przyczynek do badań nad homofonią sylabiczną obecną w klasycznej łacińskiej poezji, przeszedł w świecie nauki praktycznie bez echa<sup>261</sup>.

W wieku XX jako pierwsi temat ten podjęli badacze francuscy, między innymi autor obszernej *Stylistyki łacińskiej*, Jean Marouzeau, ale niezbyt dogłębnie, bo zasadniczo ograniczając się do komentarza wybitnie w duchu Serwiusza, „wyroczni gramatycznej” z czasów cesarstwa oraz Kwintyliana i jego znanych a nieprzychylnych opinii jako teoretyka wymowy, krytykującego zdarzenia tego rodzaju u samego Cyserona. *Summa summarum* Marouzeau uznaje, że zaistnienie homofonii sylabicznej w tekście poetyckim jest rodzajem „niedostatków warsztatowych, są to przypadkowe zbieżności, ewentualnie próba tworzenia w stylu innym od przyjętego”.<sup>262</sup> Z kolei autor nieco późniejszej, również ważnej dla stylistyki łacińskiej pracy<sup>263</sup>, N. I. Herescu, tym konstatuje obecność tego rodzaju zjawisk dźwiękowych, przede wszystkim w *Eneidzie*, że dzieło nie doczekało się ostatecznego autorskiego szlif i zapewne, gdyby tylko wielkiemu Wergiliuszowi starczyło czasu i sił, usunąłby w trybie drugiej lub trzeciej redakcji wszystkie te „kakofoniczne” epizody z dzieła. Co do innych autorów, głównie Owidiusza, stwierdza, że najwidoczniej pozostawił je ot tak po prostu, stając się „ofiara swojej zbytniej łatwości (*facilite*)”. Rumuński uczonek miał tu być może na myśli sławne wyznanie poety z jego wygnańczych *Tristiów* (IV 10, 25-26), że niespecjalnie musiał dbać o stronę techniczną swojego pisanie, ponieważ „wszystko, cokolwiek mówił, samoistnie stawało się wierszem”. Do słów tych nieraz przykładano zbyt wielką wagę, bo też wszelkie informacje, jakie posiadamy o sztuce poetyckiej Owidiusza, o jego warsztacie pisarskim i założeniach poetyki, jakie przyjmował, mamy od niego samego i po głębszym zastanowieniu, znając charakter tego poety i jego życiorys, trudno jest przyjmować te zapewnienia całkowicie bezkrytycznie<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> Por. R. W. Garson, *Valerius Flaccus the Poet*, „Classical Quarterly” 20, 1970, 181-187.

<sup>261</sup> W 1909 r. ukazał się jedynie artykuł B. O. Fostera, *On Certain Euphonic Embellishments In the Verse of Propertius*, TAPhA 40, 1909, 31-62, gdzie na s. 49 autor pisze o zauważonej u badanego autora wysokiej częstotliwości użycia tych samych sylab na granicy sąsiednich wyrazów z komentarzem: „najwyraźniej poeta nie uważał tego za coś, czego należało unikać”, ale nie odważył się jasno stwierdzić, czy używał tego chwytu w celach ornamentacyjnych.

<sup>262</sup> Por. J. Marouzeau, *Op. Cit.*, 40-41.

<sup>263</sup> Por. N. I. Herescu, *La poesie latine...*, 52-53.

<sup>264</sup> Pisze o tym A. Wójcik w artykule *Owidiusz wobec swego poetyckiego talentu (autoreflexje poety w „Tristia” i „Epistulae ex Ponto”)*, „Eos” 88, 2001, 57-74.

Spośród dostępnych mi prac, pierwszą poważnie zagłębiającą się zagadnienie homofonii sylabicznej w poezji łacińskiej, jest artykuł Roberta Godela pt: *Dorica castra: sur une figure sonore de la poesie latine*<sup>265</sup>. Bardzo konsekwentnie „rozprawia się” w niej autor z dotychczasowym poglądem przyjmującym, że homofonia sylabiczna jest w poezji, szczególnie epickiej, zjawiskiem przypadkowym lub wynikiem zlekceważenia przez jej twórcę prawideł z zakresu sztuki wymowy, których przypadkiem szczególnym jest właśnie zbieg identycznych sylab na granicy sąsiednich wyrazów, a już szczególnie wywołuje u niego opór odgórne założenie wielu badaczy, że tego rodzaju zjawisko dźwiękowe nie jest niczym innym jak kakofonią.

Praktyka tego rodzaju potępiona została na gruncie greckim już przez Izokratesa, w którego uszach bardzo źle brzmiał zbieg identycznych krótkich sylab w zwrotach takich jak *eipousa saphe, helika kala, entha Thales*. Rzymscy teoretycy wymowy podążyli tym śladem, choć jak zauważa Godel „ryzyko tego rodzaju jest bez wątpienia wyższe w grece niż w łacinie”. W zakresie sztuki poetyckiej przytaczane bywa w tej materii zdanie Horacego, zawarte w jego najwybitniejszym dziele krytyczno-literackim (wyraźnie podążającym ścieżką szkoły aleksandryjskiej), jakim jest *Ars poetica*, w której wersji 347 czytamy:

*sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus.*

Słowa te zdają się wskazywać na niezbyt pochlebną, ale też nie tak do końca negatywną ocenę omawianego zjawiska. W wersji kolejnym czytamy bowiem: „*nam neque chorda sonum reddit quem volt manus et mens*”, o dość rytmie zaburzonym na samym końcu przez wyraz jednosylabowy (i przez to akcent 6. stopy nie pada w tym samym miejscu co akcent gramatyczny wyrazu), a to wedle przyjętych zasad techniki poetyckiej uchodziło za usterkę. Przypomina to żywo wcześniejszą, dość znaną sytuację z tego samego dziełka, w. 139: „*Parturiunt monetek nascetur ridiculus mus*”, która tradycyjnie interpretowana jest przez badaczy jako przytyk do niepoprawnych zakończeń wersów wyrazem jednosylabowym. Wystarczy tu chyba za cały komentarz, że w poemacie liczącym 476 wersów taka sytuacja ma miejsce aż 21 razy. Stylista, za jakiego uchodził Horacy, z pewnością nie pozwoliłby sobie na taki feler, skoro więc dopuszcza tego rodzaju zakończenia, to najwyraźniej jest w tym jakaś wyższa idea i konkretna funkcja

---

<sup>265</sup> R. Godel, *Donica castra: sur une figure sonore de la poesie latine*, w: *In Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris 1967, vol. I, 760-769. O zagadnienie otarł się też w pewnym zakresie J. S. Th. Hanssen w artykule *Remarks on the euphony-cacophony an the language of Virgil*, opublikowanym w „*Symbolae Osloenses*” 22, 1942, 80-106 (szczególnie 104-105).

tekstowa, której długo nie przyjmowano do wiadomości: zaakcentowanie ważności danego passusu, właśnie poprzez zwrócenie uwagi słuchacza rytmem innym niż ten, do którego nawykły jego uszy.

Horacy ukazuje w moim przekonaniu homofonię sylabiczną ujętą w kategorię błędu lub wykroczenia (*delictum*), a nie jakiegoś artystycznego *crimen*, któremu jednak nie można odmówić pewnej dozy pobłażania, co sytuuje go pośrodku pomiędzy kategorycznym zakazem Kwintyliana a tym, co jak zaraz zostanie dowiedzione, zaprezentowali poeci epiccy w badanych poematach. Ten niezbyt ostry sprzeciw poety był też – przynajmniej wedle mojej oceny – podyktowany próbą usprawiedliwienia ze wspomnianego *delictum* samego siebie. Podałam analizie tekst jego *Sztuki poetyckiej*, chcąc przekonać się, w jakim zakresie, poza tym jednym wyżej wymienionym miejscem, Horacy zastosował wobec siebie i swojej twórczości tego rodzaju ograniczenie. Jak się okazało: w 418-wersowym poemacie heksametrycznym (a więc metrum zgodne z epiką), poza wersem 291 znalazłam jeszcze dwadzieścia innych, zawierających homofonię sylabiczną, z których pięć bezspornie zasługuje na to miano (mówiąc: bezspornie, mam na myśli: w odniesieniu do tradycyjnie rozumianej homofonii oznaczającej zbieg identycznych sylab, co dla mnie nie jest definicją ostateczną): w. 39. *ferre recusent* (w klauzuli), w. 49. *monstrare recentibus* (rozcięte cezurą żeńską *kata triton trochaion*), w. 418. *sane nescire* (w stopie 4., a więc tuż przed klauzulą), a także dwa mniej typowe, pojawiające się w wersie 33. *exprimet et* (na granicy 1. i 2. stopy) oraz w. 40. *potenter erit* (w klauzuli, w tej najbardziej znanej postaci, opisanej przez Biese'go, tworzącej tezę piątej stopy daktylicznej). Co do pozostałych piętnastu, które za Pontano również uznałam za homofonie, to są to sekwencje: *sa se, sa su, ta tu* (dwa razy), *sa si, ta ti, se si, re ro, ti ta, ci ce* (dwa razy), *mi mo, do de* (dwa razy) i *ce co*, pięć z nich usytuowanych jest w klauzuli heksametru, a jedna jest rozdzielona cezurą. Pod koniec tego podrozdziału przedstawię w tabelach (tab. 14, 15, 16) pełne dane liczbowe w tym zakresie.

Dla Godela punktem wyjścia w jego rozważaniach nad problematyką homofonii sylabicznej było pytanie, czy można wierzyć „na słowo” późnoantycznemu komentatorowi, zarzucającemu wyrażeniu *Dorica castra* wydźwięk kakofoniczny w sytuacji znanych w czasach Wergiliusza przeciwwskazań w zakresie takiej właśnie kompozycji słownej, czy też była to kompozycja specjalnie przez poetę, świadomego istnienia „listy retorycznych zakazów”, poszukiwana i uznana za najlepiej pasującą do kontekstu i tego, co chciał w tym konkretnym momencie przekazać. Już na samym

początku pada fundamentalne, bo w rzeczy samej nakierowujące na właściwy sposób myślenia, zdanie, że „nic nie zobowiązuje nas do dania wiary, że poeci ściśle trzymali się wszystkich reguł wyznaczonych przez twórców prozy”. W następnej kolejności jakże słusznie odwołuje się do teorii funkcji poetyckiej języka, zaprezentowanej przez R. Jakobsona<sup>266</sup>, która wyraźnie wskazuje na to, że i poezja i proza czerpią ze wspólnej skarbnicy, jaką jest język, że to w nim są pomieszczone wszystkie figury rytmiczne i dźwiękowe, a ich wykorzystanie zależy w dużej mierze od przyjętego przez twórcę w danym dziele stopnia dominacji funkcji poetyckiej nad pozostałymi funkcjami językowymi, również w nim obecnymi, ale tej najważniejszej podporządkowanymi. Funkcja poetycka języka dotyczy tak poezji jak i prozy, ale w każdej z nich realizowana jest w sposób odmienny i opierając się chociażby na tej podstawie, trudno się spodziewać, że reguły obowiązujące w prozie powinny lub też na pewno będą obowiązywały w poezji, a już na pewno, że wszystkie będą sumiennie przestrzegane.

Punktem zwrotnym okazuje się być niezbita argumentacja Godela, dotycząca jednego z wersów *Eneidy*: IX 418: *Dum trepidant, it hasta **T**ago per tempus utrumque* i osoby wymienionego w nim bohatera opisywanych walk, Tagusa, którego imię pojawia się w całym poemacie dokładnie raz jeden, w tym konkretnym wersie. Autor artykułu wzmacnia swoją argumentację podając, że Tagus pojawia się w bardzo podobnym kontekście również w innych dwóch, późniejszych od *Eneidy*, rzymskich epejach: w *Tebaidzie* Stacjusza (IX 270) oraz w *Wojnie domowej* Lukana (I 637):

IX 270: *Hypseos hasta **T**agen ingenti vulnere mersit*

I 637: *Sed conditor artis / finxerit ista **T**ages.*

I nie dzieje się tak bynajmniej z powodów metrycznych, z braku innego sposobnego do użycia w heksametrze męskiego imienia, na dowód czego Godel podaje dwa imiona mogące równie dobrze wystąpić w tym zdaniu i w tym kontekście, jak Lagus (wymieniony w *Eneidzie* w ks. X 381) czy Magus (*En.* X 521), obydwaj poświadczeni jako sprzymierzeńcy latyńsko-rutulscy. A jednak Wergiliusz wybrał Tagusa, postać realną, znaną z mitologii, wcale nie wymyśloną naprędce dla celów jednorazowego wykorzystania w poemacie, właśnie ze względu na perfekcyjną zgodność jego pierwszej sylaby z ostatnią sylabą wyrazu *hasta*. Ponadto przekonująca jest również uwaga Godela, że sam fakt naśladowania tej kompozycji słownej przez twórców

---

<sup>266</sup> Por. pierwsze polskie wydanie pracy R. Jakobsona, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 51, 1960, 431-471 (szczególnie 439-443).

późniejszych, w tym jeden raz w niemal identycznej postaci, jest dowodem autentycznego uznania dla poety i jego kunsztu. Sprawa antycznej *imitatio* (jak i związanej z nią zasady *aemulatio*) była niezwykle istotna dla poetów rzymskich, którzy często powielali – nie narażając się jednakże na zarzut plagiatu w dzisiejszym tego słowa rozumieniu – większe lub mniejsze fragmenty uznane za szczególnie celne i upowszechnienia godne, czy to w bardzo dosłownej czy to w nieco zmienionej postaci, ale stosunkowo wyraźnie do oryginału nawiązującej. Odnośnie zaś tytułowej kwestii, czyli sformułowania *Dorica castra*, zauważa jej obecność nie tylko w skrytykowanym przez Serwiusza fragmencie *Eneidy*, w której ta sama fraza pojawia się raz jeszcze w ks. VI 88 oraz figura dźwiękowa ‘-ca ca-’ z użyciem wyrazu *castra* w ks. II 462: *Achaica castra*. Wspomina użycie dokładnie tej frazy w dwóch wersach Propercjusza (II 8, 32 oraz IV 6,34), a także w *Heroidach* Owidiusza (list 16. 372). Trudno stwierdzić, czy fraza ta jest pomysłem któregoś ze wspomnianych trzech poetów, czy wszyscy oni poszli za jakimś innym wcześniejszym wzorem.

Dodam od siebie, że stwierdziłam obecność czwartego przykładu figury dźwiękowej polegającej na zbiegu dwóch sylab „ca” na granicy wyrazów w III ks. *Eneidy* w versie 203 opisującym trzydniowe błądzenie Eneasza wraz z towarzyszami w wielkiej niepewności i w mrocznej mgle:

*tris adeo incertos caeca caligine soles*

Wyraz *caeca* użyty jako jeden z komponentów figury dźwiękowej już sam w sobie bliski jest homofonii, jeżeli uznać podobieństwo brzmieniowe dyftongu „ae” do samogłoski „a”, a wiadomo, że było ono przez Rzymian odczuwane, gdyż jak by nie patrzeć, nagłos czy wyrazu czy dwudźwięku, był w łacinie zawsze elementem najbardziej wyrazistym i często decydującym. Istotnie wydźwięk tego fragmentu, zważywszy na to, w jakim kontekście został osadzony, jest mało radosny, choć czy zdecydowanie kakofoniczny – nie jestem o tym przekonana, figura dźwiękowa z pewnością podkreśla powagę i trudność sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie. Powracanie trzy razy tej samej (podobnej) sylaby wzmocnione dodatkowo trzykrotną i bardzo silną inicjalną aliteracją głoski „c” (czyli [k] w realizacji fonetycznej): *incertos caeca caligine* (z uwzględnieniem złożenia w przymiotniku zaprzeczonym prefiksem *in-*), w sytuacji, gdy trzy objęte figurą wyrazy następują bezpośrednio po sobie – jest wprost uderzające. Z całą pewnością dzięki zastosowaniu tych efektów dźwiękowych

łącznie poeta osiągnął zamierzony cel: zwrócenie uwagi słuchacza na ten fragment, podkreślenie trudów tułaczki założyciela Lacjum, poświęcenia jego i całej jego załogi.

W interpretacji figury ‘-ca ca-’ przychylam się do opinii R. Godela, który widzi w niej przede wszystkim emfazę położoną na ten fragment dzieła, w którym się ona pojawia, bez sugerowania się opinią Serwiusza i innych na temat ogólnie przyjętego nieprzyjemnego brzmienia. Owszem, dźwięk [k] jako taki, zwarty, suchy, gardłowy, więznący na krótką chwilę gdzieś głęboko w gardle, może wydatnie podkreślać pewną surowość obrazu, jaki ukazał się oczom Trojan wychodzących z miasta i żalсны widok opisywanego opustoszałego obozu Greków, co mnie osobiście przywodzi na myśl – skoro skojarzenia mają tu do odegrania jakąś rolę – taki właśnie gardłowy stłumiony dźwięk, wydawany przez zaszokowanych ludzi, nie umiejących wykrztusić z siebie (i to dosłownie) żadnego konkretnego dźwięku, próbujących mówić w sytuacji silnego stresu i przeżywanych emocji. Tyle kontekst sytuacyjny podpowiada mi, kto inny może to odbierać inaczej. Zgadza się, że to kontekst, sygnał semantyczny zawarty w danym fragmencie, powinien być wskazówką do interpretacji w takim czy innym ujęciu, ale nie jakaś aprioryczna dyrektywa, bo cóż wtedy począć z „kakofonią” –ca ca- w tym wersie *De rerum natura* V 779:

omnia convisunt clara loca candida luce

Widok jest piękny, jasny, światło czyste, potrójna aliteracja głoski „c” plus podwójna aliteracja płynnej i mającej doskonałą opinię głoski „l” w jednym wersie, wzmocnione gramatyczną a bardzo śpiewną końcówką –*dida* umiejscowioną idealnie w tezie daktyla piątej stopy i „na deser” wszystko to podkreślone obecnością wyrazistego konsonansu: *loc – luc*, a zgromadzone na tak niewielkiej przestrzeni zaledwie 4 słów.

Wracając do badania struktury homofonii sylabicznej, R. Godel zwrócił uwagę na aspekt techniczny tego zjawiska, mianowicie na jego różne odmiany sklasyfikowane wedle iloczasu sylab wchodzących w zakres figury dźwiękowej, co jak zaznaczył, przez wcześniejszych badaczy zostało potraktowane bez należytej uwagi. Wyodrębnił cztery typy: pierwszy: 1. ( \_\_ / \_\_ ) dwie długie sylaby, o formie spondeju, pojawiające się w sytuacji, gdy koniec pierwszego słowa zbiega się z cezurą wersu oraz wersja „odwrotna”: ( \_\_ / \_\_ ) dwie długie sylaby z akcentem metrycznym (przyjmując, że taki istniał), padającym na drugą z nich, bez koniecznego zbiegu z cezurą, usytuowane wedle obserwacji autora artykułu, przede wszystkim pomiędzy 4. i 5. stopą heksametru. Praktyka podpowiada rozróżnienie na typ 1a i 1b. Przykłady:

Typ 1a)        primum Graius homo **mortalis** tollere contra (*De r. n.* I 66)  
                  nec validas laevi **vires** perferre patique (*De r. n.* V 314)  
                  nam maiore **fide** debet reperirier illud (*De r. n.* IV 480)  
                  ergo insperata **tandem** tellure potiti (*En.* III 278)  
                  ocios adducto **torquens** hastile lacerto (*En.* IX 402)  
                  oppetere et late **terram** consternere tergo (*En.* XII 543)  
                  quas dedimus certe **terras** habitare sinamus (*Met.* I 195)  
                  forsitan et missi **sit** quaedam culpa ministri (*Met.* IX 610)  
                  aurea poma **manu** nullique videnda nisi ipsi (*Met.* X 650)

Każdy z powyższych i wszystkich kolejnych przykładów wymagałby na dobrą sprawę dodatkowego, całościowego komentarza, opisującego całokształt zjawisk dźwiękowych każdorazowo prezentowanych przez poetę. Niestety nie jest to możliwe, szczegółowe opisy zajęłyby mnóstwo miejsca, ograniczę się więc z konieczności tylko do wybranych, bieżąco omawianych zagadnień, a pozwolę sobie na krótkie omówienie w tych przypadkach, które w sposób szczególny zwróciły moją uwagę. I tak przykład ostatni domaga się choćby krótkiego komentarza, bo jest w moim odczuciu naprawdę wyjątkowy: niewiele jest takich wersów (kilkanaście, na pewno nie więcej jak dwadzieścia w sumie, biorąc pod uwagę wszystkie trzy znacznej objętości poematy razem), gdzie zdarzają się dwie homofonie w jednym wersie, a tu dosłownie jedna za drugą: sekwencje: *-ma ma-* i zaraz potem *-nu nu-*. Pierwsza przynależąca do typu 2, który zostanie omówiony za chwilę, a druga w kolejności ilustrująca typ 1a. Dodając jeszcze dwukrotne powtórzenie cząstki *si* w klauzuli heksametru, niezwykle śpiewny początek, wyraziście zaakcentowany trzema samogłoskami, rozpoczynający się i kończący dźwiękiem „a” i jeszcze niezwykle gładkie, miękkie przejście od *-que* do *vi-* – wers ten ma dźwięczność wprost niebywałą, tak wielką, że jego płynność śmiem przyrównać do świeżuteńkiego złotego (a jakże) miodu. Jest to dla mnie dowodem wysokiego arcyzmu Owidiusza, takich dowodów jest o wiele więcej, a niestety nie sposób ich tu wszystkich zaprezentować i omówić. Nawet na podstawie tylko tego jednego, w żadnym wypadku nie mogę się zgodzić z opinią wybitnego klasyka, jakim niewątpliwie był Jean Marouzeau, że takie zjawiska są „przypadkowe” czy „znamionujące brak dbałości o formę”, a już na pewno tego rodzaju kompozycja nie była – jak to ujął N. I. Herescu – dowodem „pójścia poety na łatwiznę bez oglądania się na efekt końcowy”.



Typ 1b)      qua nam sit ratione atque **alte terminus** haerens (*De r. n.* I 77)  
                  adtribuatur; east omnino **nomine** expers (*De r. n.* III 242)  
                  quo magis aeternum **da dictis** diva, leporem (*De r. n.* I 28)

                 mille trahens varios **adverso sole** colores (*Aen.* IV 701)  
                  iamdudum et frustra cerno **te tendere** contra (*Aen.* V 27)  
                  defensi tenebris et **dono noctis** opacae (*Aen.* VIII 658)

                 vertitur, et nondum tota **me mente** recepi (*Met.* V 275)  
                  multifidasque faces in fossa **sanguinis** atra (*Met.* VII 259)  
                  omnia fecissem, quorum **si singula** duram (*Met.* IX 608)

W przypadku tej grupy przykładów omówienia domaga się trzeci przykład wzięty z Lukrecjusza, z wyraźną homofonią drugiego typu, z inwariantną samogłoską. Staralam się w tych przykładach póki co trzymać się pierwszego i najbardziej podstawowego rozumienia pojęcia „homofonia”, a więc ilustrować poszczególne typy metryczne przykładami jednobrzmiącymi. Skoro zgodnie z opisem słownikowym przymiotnik *homoios* i w konsekwencji złożenia *homofonia* oznacza „równość, tożsamość, niezmiennność, brak różnicy”, ale jest też miejsce w ramach tego słowa na „odpowiedniość” i „podobieństwo”, z czego chętnie korzystam. Podobieństwo w tym przypadku, jak już wyżej zdążyłam wspomnieć, ogranicza się do nagłosowej spółgłoski, podkreślam, że spółgłoski, ponieważ o wiele rzadsza jest wersja odwrotna, gdy w nagłosie jest samogłoska, jak w sekwencjach: *–as as-* lub *–it it-* lub *–et et-* lub *–or or-*. Te też z reguły, z definicji nieomal, nie ulegają żadnym zmianom, ponieważ mając aspiracje aliteracyjne, a do figur aliteracyjnych je bezwarunkowo zaliczam, powinny pozostawić pierwszy element niezmienny, gdyby zmieniły element drugi – trudno byłoby mówić o figurze dźwiękowej charakteryzującej się identycznością, odpowiedniością czy chociażby podobieństwem brzmienia. Przykład ten znalazł się tu z trzech powodów: po pierwsze w całym poemacie Lukrecjusza nie ma więcej jak dwóch przykładów zastosowania typu 1b z udziałem identycznych sylab, przykład pierwszy powtórzony jest w dokładnym brzmieniu trzykrotnie w różnych księgach (dwa razy w ks. I 77 i 596, raz w ks. V 90), po drugie: reprezentuje on ten rzadki przypadek, że nie jest umiejscowiony na granicy 4. i 5. stopy, ale wcześniej, na granicy stopy 3. i 4.

(o małych szansach na takie rozwiązanie wspomina Godel), wreszcie po trzecie jest wyjątkowy również dzięki trzykrotnej aliteracji głoski „d”, o tyle silnej, że dwa ostatnie wyrazy tworzące szereg aliteracyjny mają zgodne nagłosowe i co nie mniej ważne: otwarte sylaby „di”, o sile oddziaływania bez porównania większej od sylab zamkniętych. Wers ten jest wyjątkowy i taki miał być od samego początku, ponieważ kończy *proimion* poety, w którym wyłożył wszystkie swoje najistotniejsze cele, a choć zasadniczo w jakąkolwiek boską interwencję osobiście, będąc epikurejczykiem, nie wierzył, to jednak z szacunku dla tradycji poetyckiej i rodu miłościwie panującego Cezara, zwraca się do Wenery, jego pramatki, z konwencjonalnie pokorną i bardzo wdzięczną zarazem prośbą o natchnienie.

Typ drugi: 2. ( / ) to sekwencja dwóch krótkich sylab, tworzących daktyliczną tezę, przy spełnionym warunku, że koniec pierwszego wyrazu ma formę trocheju, a początek kolejnego – jambu. Typ ten jest bardzo łatwy do zastosowania w dowolnym miejscu metrum, stąd jego najwyższa frekwencja w tekstach. Jak pokazuje przykład Godela, sekwencja *arma manu* może być z równą swobodą zastosowana w 1., 2., 3. (*Aen.* XI 453; XI 505; VIII 220) lub jakiegokolwiek innej stopie metrum. Dla ukazania różnorodności i niepospolitej melodyjności, jaką niesie zmiana samogłoski, wszystkie przykłady będą właśnie tego rodzaju, a dodatkowo umiejscowione w klauzuli, aby wydatniej podkreślić ich jakże ważną funkcję zaznaczania końca wersu. Przykłady:

nulla potest oculorum acies contenta **tueri** (*De r. n.* I 324)

principiis tamen in rerum fecere **ruinas** (*De r. n.* I 740)

scire licet nobis nihil esse in morte **timendum** (*De r. n.* III 866)

spem voltu simulat, premit altum corde **dolorem** (*Aen.* I 209)

‘nulla tuarum audita mihi neque **visa sororum** (*Aen.* I 326)

Sidonio est invectus equo, quem **candida Dido** (*Aen.* V 571)

hac iter est superis ad magni tecta **Tonantis** (*Met.* I 170)

nomine Parnasus, superantque cacumina **nubes** (*Met.* I 317)

pauca prius mediis sermonibus ille **locutus** (*Met.* VII 674)

Nie sposób pominąć milczeniem przykładu tak śpiewnego, jak to końcowe „didadi” w klauzuli *candida Dido*, tak melodyjne, że wręcz odruchowo zaczyna się je nucić. Tak przynajmniej ten wers działa na mnie, ale zapewne też na wszystkich tych, którzy wrażliwi są na dźwięki jako takie i są w stanie odebrać i zachwycić się tak subtelnym komunikatem, który już samym swoim brzmieniem powiadamia, jakże piękna i zachwycająca była fenicka Dydona, tak piękna, że aż chce się śpiewać.

Typ trzeci, jaki wyodrębnił Godel ma budowę jambiczną, z akcentowanym metrycznie drugim elementem homofonicznym: 3. ( / \_\_ ) . Podobnie jak typ poprzedni może zajmować dowolną pozycję w wersie, ale jak wspomina autor artykułu, od czasów Lukrecjusza wybitnie predestynowaną dla niego jest klauzula, a więc dwie ostatnie stopy heksametru. Przykłady:

apparere unum, cuius sint plur**ima mixta** (*De r. n.* I 878)  
mobilis articulat nervorum daed**ala lingua** (*De r. n.* IV 551)  
protrahere in lucem atque omnis inquir**ere risus** (*De r. n.* IV 1189)

ardebant, sed res animos incogn**ita turbat** (*Aen.* I 515)  
vincor ab Aenea. Quod si mea num**ina non** sunt (*Aen.* VII 310)  
hic mentem Aeneae genetrix pulcherr**ima misit** (*Aen.* VII 310)

adiectoque cavae suppleantur corpore **rugae** (*Met.* VII 291)  
flebile nescio quid queritur lyra, fle**bile lingua** (*Met.* XI 52)  
accipe, nec durus Titanida despice **Circen!** (*Met.* XIV 376)

Wśród tych przykładów dwa wyróżniają się użytym na końcach wersów rzeczownikiem *lingua*, połączonym z przymiotnikami takimi jak *daedala* i *fleBILE*. Obydwa ona semantycznie nawiązują do dwóch różnych cech języka, możliwych sposobów wykorzystania: język obrotny, sprytny, gadatliwy oraz śpiewny, smutnie śpiewny, oplakujący. Obydwie te cechy skojarzone z głoską „l”, która zawarta jest we wszystkich trzech wyrazach, a dość mocno z językiem się kojarzy poprzez fakt szczególnej artykulacji silnie angażującej język właśnie. Dodatkowo wyrazy opisujące: *mobilis* oraz *lyra* również zawierają dla wzmocnienia efektu głoskę „l”. Sekwencja *la la*

bądź *la li* bądź *le li* kojarzona była też z greckim czasownikiem *laleo* oznaczającym mówienie i w tych przykładach wyraźnie wskazuje na ten związek i silnie odwołuje się również do zdolności naśladowczych języka, głosu ludzkiego (a więc onomatopeja).

Wreszcie czwarty typ: 4. (\_\_\_ / \_\_\_), o którym Godel pisze, że jest prawdziwą rzadkością w heksametrycznych poematach, gdyż nie pojawia się więcej jak 3 razy w jednym dziele. Przyczyną jest zapewne jego budowa, gdzie akcentowany jest pierwszy element, długi, a drugi następujący zaraz za nim jest krótki. Jest to istotnie prawda, w *Eneidzie* są dokładnie trzy takie przykłady: pierwszy z nich podaje Godel:

*Iliaci cineres et flamma extrema meorum* (*Aen.* II 431)

*Sed periisse semel satis est: peccare fuisset* (*Aen.* IX 140)

*Quid manus illa virum, qui me meaque arma secuti?* (*Aen.* X 672)

Przykład autora artykułu jest o tyle interesujący, że zawiera w sobie aż dwie homofonie: *-ci ci-* (omawianego typu czwartego) oraz *-ma me-* (typu 2.) w klauzuli.

Podsumowując to repertorium typów metrycznych, a przed prezentacją moich statystyk, wypada wspomnieć także o zaobserwowanych przez Godela powtarzanych sylabach trzyliterowych, które rzadko wprawdzie, ale pojawiają się w poematach: *-men men-*, *-por por-*, *-mor mor-*, *-tur tur-*, *-tem tem-*, *-ter ter-* czy wreszcie *-que que-*. Z moich obserwacji wynika, że najczęstszym miejscem, w którym można je znaleźć są cezury wersowe. Tak jakby poeci chcieli zaznaczyć obecność tych powtórek, ale nie za mocno, a krótka przerwa związana z cezurą idealnie się do tego celu nadawała.

Z tego zestawienia najistotniejsze jest właśnie *-que que-* ze względu na walory onomatopeiczne tej sekwencji, która pojawia się prawie zawsze w kontekście skargi, jakiegoś narzekania, wyrzutów i żalów, z użyciem czasownika *queri* lub rzeczownika *questus*, *querela*, tudzież i innych, pojawiających się w podobnych kontekstach: *quercus* czy *quernus*, dających razem z postfiksem *-que* oraz kontekstem silniej lub słabiej zarysowanym, homofonię sylabiczną o cechach i celach zdecydowanie dźwiękonaśladowczych, próbujących oddać w ten sposób płacz, szlochanie, łkanie. Wykazywał to w artykule „*Que que-*„ *In Classical Latin Poets*<sup>267</sup>, opublikowanym w 1968 r., irlandzki badacz, John Richmond. U Lukrecjusza znalazłam 9 tego rodzaju przypadków, u Owidiusza 6, wśród których jeden szczególnie się wyróżnia: *Met.* I 707: *effecisse sonum tenuem similemque querenti*. Dodatkowo, jak łatwo można usłyszeć,

<sup>267</sup> Por. J. Richmond, „*Que que-*„ in *Classical Latin Poets*, „*Philologus*” 112, 1968, 135-139.

w wersji tym dominującą samogłoską jest „e” – pojawia się aż 10 razy na 17 wszystkich sylab, a co więcej: aż 4 razy znajduje się pod iktem metrycznym, co jeszcze silniej uwydatnia jej obecność i zdaje się naśladować ten delikatny dźwięk, płacz czy płaczliwą skargę.

Najbardziej dowodnie przedstawia funkcję powtórzonej dwa razy sylaby *-que* w jasno nakreślonym kontekście aktu skargi i wydawania w tym momencie głosu delikatnego, cienkiego, opisanego przez poetę *expressis verbis* jako „podobnego do kogoś, kto się skarży, żali, pojękuje”. Przykład ten jest znamieny również i z tego powodu, że zawiera podwójną homofonię, a mianowicie sekwencję *-se so-*, z głoską „s”, nieraz pojawiającą się w kontekstach wskazujących na cichą, poufałą rozmowę lub szept. W odróżnieniu od dwóch pozostałych epików Wergiliusz wydaje się konsekwentnie unikać tego rodzaju zbiegów sylab, u niego taki wypadek ma miejsce dokładnie raz jeden, w dramatycznej relacji romansu Eneasza i Dydony w księdze IV:

*Desine meque tuis incedere teque querelis* (*Aen.* IV 360).

Dramat sytuacji podkreślony został dodatkowo pięciokrotnym zaakcentowaniem metrycznym samogłoski „e”, na 15 sylab aż 11 zawiera tę głoskę, a pozostałe to „i”, płaczliwe i cienkie, mogące się kojarzyć ze szlochem, to wszystko razem w moim odbiorze doskonale, wręcz w sposób teatralny, odmalowuje napięcie tej sytuacji.

A skoro już o funkcji onomatopeicznej była mowa, to należy podkreślić, że homofonia sylabiczna, podobnie jak i inne figury dźwiękowe, może pełnić w tekście różne funkcje, ale zasadniczo najistotniejsze są dwie: przede wszystkim funkcja emfatyczna i onomatopeiczna właśnie. Efekty dźwiękowe, budowanie skojarzeń pozajęzykowych, poprzez sugerowanie dźwięków podobnych do zjawisk naturalnych, oczywiście nie bez motywatora semantycznego, jakim jest zawsze kontekst, zawsze towarzyszyły Rzymianom, pobudzały ich wyobraźnię, a przede wszystkim same w sobie wielce cieszyły. Uwielbiali oni świst wystrzelonej strzały we frazie *adlapsa sagitta* (*Aen.* IX 578 i XII 319) lub *impulsa sagitta* (*Aen.* XII 855), gadatliwy język czy kumkanie żab, odmalowane w sposób szalenie sugestywny, szczególnie wyraźnie słyszalny dzięki umieszczeniu czątek „-qua” trzykrotnie pod akcentem metrycznym:

*quamvis sunt sub aqua sub aqua maledicere temptant* (*Met.* VI 376)

Funkcja emfatyczna wyodrębnia dany wers, zwraca uwagę słuchacza na dany fragment i informacje w nim zawarte, które po bliższym przyjrzeniu się kontekstom, okazują się być informacjami istotnymi, dotyczącymi osób i wydarzeń kluczowych dla rozwoju akcji albo całościowej wymowy poematu, wartymi podkreślenia

i zapamiętania. Często ma miejsce grupowanie kilku zjawisk homofonicznych, nie bez jednoczesnego współudziału również innych figur dźwiękowych, tj. aliteracja (inicjalna lub międzywyrazowa, umiejscowiona zwłaszcza w klauzuli heksametru), asonans, rym wokaliczny, w odniesieniu do jednego bardziej znaczącego fragmentu tekstu.

Ogólne dane liczbowe, jakie zebrałam, przedstawiają się następująco: tekst Lukrecjusza zawiera 510 przypadków homofonii sylabicznej na przestrzeni blisko 7400 wersów – to jest wielkość przy założonej mojej rozszerzonej definicji, dopuszczającej obecność w zestroju homofonicznym wariantnej samogłoski, a stałej co do nagłosu spółgłoskowego definicji. Gdyby wziąć pod uwagę tylko przypadki tradycyjnie uznawane za homofoniczne, zawierające dwa identyczne brzmieniowo komponenty (np. *-ra ra-* albo *-te te-*), to podana liczba wydatnie by się zmniejszyła, wznosi ona u Lukrecjusza 129/510 (ok. 16%), u Wergiliusza 141/623 (ok. 13%), u Owidiusza 184/1022 (ok. 18%). Ja jednak uważam, że takie ograniczenie nie powinno mieć zastosowania, ponieważ z tekstów wynika, że częstość pojawiania się tych zjawisk w klauzuli wynosi niemal 50%, co w szczególności dotyczy najbardziej popularnego typu 2 i 3, a dokładniej daje to 265/510 u Lukrecjusza (49,5%), 334/623 u Wergiliusza (53%) oraz 492/1022 (49%) u Owidiusza, a kiedy zliczyć homofonie tego drugiego typu, zawierającego różne elementy samogłoskowe (jak np. *-ra re-* albo *-ne-na-*) to okaże się, że nadal ich częstość pojawiania się w klauzuli jest znacząca, ponieważ wynosi w poematach przeciętnie 35%. Skoro bowiem klauzula została w sposób specjalny wyeksponowana w łacińskim heksametrze i na przykładzie wszystkich poematów widać, jak wielką wagę poeci przykładali do efektownego zakończenia wersów, to jak sądzę jest poważny argument za tym, żeby uznać takie sekwencje jak *-ra re-* lub *-re ra-* (samogłoski „a” i „e” są zdecydowanie najpopularniejsze) oraz inne mniej typowe warianty jak *-se so-*, *-na no-* czy *-te tu-*, za pełnoprawne funkcjonalnie elementy omawianej figury aliteracyjnej. I to bez względu na częstość stosowania (czy w całym poemacie są 2 czy 22 przypadki) i zupełnie poza sprawą kontekstów o zabarwieniu onomatopeicznym lub wyłącznie emfatycznym, a w funkcji dodatkowego czynnika współorganizującego wiersz, wyraźnie zaznaczającego swoją obecnością koniec wersu, ewentualnie cezury wersowe.

Ponadto istnieje dość znaczna różnica w zastosowaniu poszczególnych wariantów, jak spojrzeć na zestawienia w tabelach, Lukrecjusz używa w sumie ok. 90 wariantów, nie decyduje się na nowatorskie kombinacje z udziałem samogłosek ‘i’ czy ‘o’, tak częstych u Owidiusza, skupia się na kombinacjach „podstawowych” z udziałem

‘a’ i ‘e’. Wergiliusz stosuje ponad 115 kombinacji, a więc u niego obserwujemy już rozszerzone repertorium możliwych wariantów tej figury. Natomiast Owidiusz wykazuje się w tym aspekcie największą wirtuozerią, sięgającą blisko 150 różnych kombinacji, przy czym należy zaznaczyć, że znacznie chętniej sięga ten poeta po kombinacje „mieszane” niż po identycznie brzmiące komponenty, nieraz zestawia naprawdę wyjątkowe (np. *–pe po–*), których najwyraźniej specjalnie poszukiwał dla uzyskania najwłaściwszego efektu dźwiękowego (te wyjątkowe układy prawie zawsze sytuowane są w klauzuli), bez wątpienia zwracającego uwagę na dany passus podczas recytacji. Tendencja do używania wersji „mieszanej” jest wyraźnie zaznaczona u wszystkich trzech twórców, dla przykładu można tu podać różnice w częstości zastosowania najpopularniejszych kompozycji: *–ra ra–* i *–ra re–* czy *–re –ra–*: u Lukrecjusza jest to w kolejności odpowiednio 5 – 51 – 45, u Wergiliusza 5 – 36 – 50, a u Owidiusza 7 – 61 – 60 przypadków. Różnice są wprost uderzające, dysproporcje wprowadzić mniejsze, ale równie mocno zaznaczone, dają się zaobserwować także w innych zestawieniach, aby się o tym przekonać wystarczy sięgnąć do tabeli. Pracując nad tym zagadnieniem wyszukiwałam w tekstach najpierw identycznie brzmiące zestawy, ale w trakcie tych analiz zwracały moją uwagę, przyciągając głównie ucho, zestroje mieszane i z wolna dodawałam je do tabeli widząc, jak ciekawe są tych badań rezultaty. Stąd obecność dwóch tabel odnoszących do homofonii sylabicznej, ponieważ w tej starszej wersji, przedstawionej w aneksach jako pierwsza zdwoich, różnice w użyciu lepiej się uwypuklają, gdy odnośne dane liczbowe wypisane są obok siebie.

Oczywiście funkcją homofonii sylabicznej jest funkcja przede wszystkim instrumentacyjna, dźwiękowo ubogacająca tekst, podkreślająca samo jego brzmienie, nawracająca do tych samych lub podobnych dźwięków, przez co – jak słusznie określił to Pontano – bardzo wdzięcznie i subtelnie pieści ucho słuchacza i sprawia, że już tekst sam w sobie, sam dla siebie zachwyca swym brzmieniem. Taki zabieg artystyczny ponadto wyraźnie odznacza się w tekście i podkreśla dźwiękowo ważniejsze momenty w dziele, kładąc na nie silną emfazę.

### 3.7 figury dźwiękowe pojawiające się w klauzuli heksametru

Klauzula, a więc dwie ostatnie stopy heksametru, jest tym szczególnym miejscem wersu, w którym najsilniej zaznaczały się wszelkie słowno-dźwiękowe zabiegi poety. Cechą wybitnie odróżniającą wiersz bohaterski łaciński od greckiego było to, że niemal w każdym przypadku zakończenia wersu brzmiały zgodnie z akcentem gramatycznym tworzących je wyrazów. Niewiele jest takich sytuacji, że akcenty: gramatyczny i metryczny – przyjmują istnienie takowego, z pełną świadomością złożoności tego zagadnienia, są w dysonansie i wyraźnie tym samym poeta daje do zrozumienia, że rytm wiersza podkreśla jakiś dramatyzm zawarty w treści, wzmacnia i bardziej narzuca uchu słuchacza sens danego passusu.

Jeszcze Lukrecjusz chętnie stosował więcej niż dwa typowe zakończenia 5. i 6. stopy (dwu lub trzywyrazowe w dowolnej kolejności), u niego znacznie częściej niż u pozostałych epików spotkać można zakończenie niezgodne, tj. akcenty gramatyczne nie pokrywały się z iktem metrycznym, ale zawsze jest ku temu jakiś powód i błędne były opinie dawnych badaczy, sugerujących niedostatki warsztatowe<sup>268</sup>. Błędne i nieco dziwne, skoro są świadectwa na to, że poemat się podobał i sam Cyceron określił go w jednym z prywatnych listów jako „multis luminibus ingeni, multae tamen artis”<sup>269</sup>. Wergiliusz, który praktycznie nadał heksametrowi łacińskiemu kształt ostateczny, a także Owidiusz ze swoim poczuciem rytmu i manierą twórczą, zwykle tego unikali, jedynymi licencjami, na jakie pozwalali sobie od czasu do czasu, były monosylaby na końcach wersów, ale zawsze mające bardzo ściśle określoną funkcję do spełnienia, na pewno nie będąc żadnymi usterkami w zakresie metryki czy techniki wiersza.

Klauzula, która w 99% zdarzeń akcentowała dokładnie tak, jak akcentowało się prozaicznie, była idealnym miejscem dla liczego pojawiania się poszczególnych zjawisk. Chociaż współcześnie poeci i teoretycy literatury zgadzają się na ogół z poglądem, że miejsce centralne wersu jest najlepsze na powracanie dźwięków, to jednak sami antyczni nie lekceważyli niczego, co oferowały im zasoby języka i metryczne układy oferowały poecie. U Homera właśnie w końcówce wersu znajdowało się najwięcej figur aliteracyjnych i powtórzeń powracających fonemów. W klauzuli często zlokalizować można takie zjawiska dźwiękowe jak: homofonia

<sup>268</sup> Znana opinia badacza Munro o wersach Lukrecjusza: „verses be born from the prose” – krytykowana przez Deutsch (*Op. Cit.*, 173-4) oraz już wcześniej z ostrożną krytyką odbierany przez Evansa.

<sup>269</sup> *Ad Quint. Frat.* II 9, 3.



syliczna (frekwencja 50% wśród identycznych, ok. 35% wśród zbliżonych form, ze zmienną towarzyszącą samogłoską), następnie: aliteracja, bez względu na to, czy dotyczyła dwóch nagłosów czy jednego nagłosu i jednego rdzenia słownego (*composita* również biorą czynny udział w figurach aliteracyjnych), dalej: szczególna figura aliteracyjna, nie doczekała się jeszcze osobnej nazwy, L. Ceccarelli pisze o „aliteracji – *a vocale interposta* – czyli ze zmienną samogłoską umieszczoną w pozycji pomiędzy powtarzającymi się dwiema identycznymi spółgłoskami, np.: *tur* – *ter*. Wydaje się, że koniec wersu zarezerwowany był też dla zgodności o charakterze rymowym, ale nie tylko w znaczeniu rymu właściwego, ale także zgodności samogłoskowej, którą można by ostatecznie uznać za rym ubogi oraz zgodności brzmieniowej ostatniej – nieakcentowanej – sylaby, czyli zjawiska rymowego zw. homoteleutem. Jakkolwiek nie było mowy o rymie wśród teoretyków ani praktyków wymowy czy poezji, znane były „podobne zakończenia” (*similiter cadentia vel desinentia*), które były zasadniczo wykładnikami okresów retorycznych, wykładnikami równowagi, odpowiedniości, paralelizmu. Było to poszukiwane, od wieków cenione, a Grecy i Rzymianie wyraźnie lubowali się w rytmiczności i regularności, identyczna liczba sylab, identyczna liczba wyrazów, podobne zakończenia – to wszystko razem dawało zadowolenie i wrażenie idealnego rozplanowania, przynależności poszczególnych fragmentów wypowiedzi do siebie. Tym bardziej, że cechą szczególną 5. stopy daktyla łacińskiego heksametru była jego niemal pewna budowa daktyliczna, bardzo rzadko był tam spondej, a z dwoma akcentami położonymi na dwie długie sylaby, pierwsze elementy stopy, klauzula posiadała swoją własną jedność i szczególny rytm, który miarowo wpadał w ucho słuchacza i aż sam się domagał jak najpełniejszego zagospodarowania.

Często wreszcie w klauzuli sytuują się figury dźwiękowe wskazane przez francuskiego badacza, J.-P. Chausserie-Lapree<sup>270</sup>, polegające na powtórzeniach dwóch elementów: samogłoskowego i spółgłoskowego bądź dwóch spółgłosek, w 5. i 6. stopie wersu, z możliwością anagramatycznego przestawienia elementów (nie ma takiej możliwości w homofonii sylabicznej). Badacz proponuje (s. 6 przypis 6) podział spółgłosek na „tematy”, wyróżnia ich dziewiętnaście, uznaje wymiennność głosek dźwięcznych i bezdźwięcznych (co budzi u mnie pewne opory): *p-b*, *t-d*, *k-g*, *cu-qu* (podany przykład: *currimus-aequor*) – tego nie jestem pewna, podobnie jak

---

<sup>270</sup> J.-P. Chausserie-Lapree, *Pour une étude de la structure phonique du vers: la clausule de l'hexamètre*, REA 96, 1974, 5-28, por. również inny artykuł tego samego autora: *Structures phoniques dominantes dans les 'Aratea' de Cicéron*, w: *Mélanges...J. Heurgon*, Rome 1976, 133-146.

v - u (podany przykład: *viribus-aequis*) moim zdaniem trudno te dźwięki uznawać za podobne i mogące występować wymiennie w figurach dźwiękowych, następnie: m, n, połączenie typu 'agma': *sanguinis-ensem*, *r-l* (*corpora-volvit*); s-z (*Troezenius-heros*); f; a; e-ae, z którym się zupełnie nie zgadzam, bo reprezentuje wymowę średniowieczną, kościelną, podczas gdy jest kilka świadectw na to, że dyftong ae miał nagłos bardziej a niż e (podany przykład: *cedere-caelo*); o; u, i-y (*limen-Olympi*); au; eu; oe.

Francuski uczony wyróżnił wśród zaobserwowanych zjawisk sześć typów konstrukcyjnych i nadał im nazwy, jakie uznał za odpowiednie dla ich walorów rytmizujących klauzulę:

- 1) rythmique, np: *cornua cervi* (*Buc.* VII 30) k.r \*\* / k.r -
- 2) encadrante, np: *limina pelli* (*Aen.* VII 579) li \*\* / - li
- 3) conclusive, np: *laude pacisci* (*Aen.* V 230) - \*\* / ki. ki
- 4) fermante, np: *fraudis abundest* (*Aen.* VII 552) – d. s. / - d. s.
- 5) liante, np: *fragmine montis* (*Aen.* IX 569) – m. n. / m. n. -
- 6) structurante, np: *tecta columnis* (*Th.* VII 44) t. k. t. k. / - -

Badacz przyjmuje, że może się zamiast długiej pojawić krótka samogłoska w tezie stopy 5. *Aen.* X 531: *multa talenta*.<sup>271</sup> Swoją drogą łatwo zauważyć, że interpretując to miejsce można by się spierać, czy obserwowane zjawisko to jedna z figur opisywanych przez Chausserie-Lapree czy homofonia sylabiczna w czystej postaci.

Powstałe układy mogą mieć postać CV lub CC lub VC.<sup>272</sup> Sylaba biorąca udział w tej figurze nie musi być sylabą otwartą, choć sam odkrywca uważa rozpoczynanie od samogłoski za figurę mniej słyszalną. W wyniku poszukiwań badawczych autor uznał, że nie można mówić o przypadkowości zgrupowań tego rodzaju w klauzuli, gdyż: 1. większa część badanych klauzul odznacza się budową jaka nie wynika ze zwyczajnego grupowania spółgłosek w tym regionie i nie daje się tak po prostu wyjaśnić działaniem języka, 2. ważność czy potrzeba tych zabiegów jest potwierdzona kontekstem, organizacja tego typu jest lepsza, daje więcej satysfakcji z odbioru dzieła.

Wergiliusz z całą pewnością używa tych efektów momentach znaczących, a są nimi: szczególnej urody fraza poetycka, ewokacja dramatyczna, początek ruchu, koniec ruchu. Kiedy dwa dźwięki powtarzają się klauzuli, zgadzają się zwykle z jej sensem, jest to forma wyrafinowana i delikatna zarazem, a wyczuwana słuchowo przez

<sup>271</sup> Podobny pogląd wyraża polski badacz tych zjawisk, J. Korpany w artykule *De sonis in clausulis hexametricis repetitis*, „ScriptaClassica” 1, 2004, 17-22.

<sup>272</sup> C- na oznaczenie spółgłoski, V- na oznaczenie samogłoski.

odbiorców, wrażliwych na repetycje i wręcz ich oczekujących. Jest to harmonia dźwięku i znaczenia, tak często podkreślana w pismach teoretyków i tak poszukiwana przez starożytnych, wierzących w etymologie. Daje się zauważyć korespondencja semantyczna pomiędzy poszczególnymi komponentami wyrażenia. Wprawdzie idealnej odpowiedniości dźwięku i sensu stworzyć nie sposób, ale można dążyć do jak największej zgodności na miarę środków, jakimi język dysponuje.

W związku z powyższym francuski uczony wyróżnia dwie sytuacje: 1. klauzula może stanowić odrębną całośćkę gramatyczno-treściową: a) rzeczownik + czasownik (w najważniejszej funkcji konstytutywnej dla zdania, podmiotu i orzeczenia): *dicere divos, cura recursat, arma parari, lumina lucent, poscat Apollo*; b) rzeczownik + czasownik (związek rekcji, orzeczenie i dopełnienie): *pandere palmas, cernere certant, litora linquens, asperat undas, vertere terga, nomina mandate...*; c) rzeczownik + dopełnienie okolicznikowe: *corpora constat, lumine lustrans, parcere parto, spargere lymp<sup>h</sup>a, limine pelli, ore momordit, condere terra...*; d) przymiotnik + rzeczownik: *maior imago, nulla venustas, sanguine sacro, Alpibus altis, nulla voluptas, vivida virtus, clarus Achilles, corpora prima, Tartara taetra*, e) rzeczownik z przydawką dopełniającą: *carminis artem, mortis amorem, limen Olympi, fragmine montis, lumina mundi...*, f) wyrażenia przyimkowe: *Martis In armis, currere In urbem, missus in armis, fertur ad aures, vivere in arvis*, g) czasownik + przysłówek: *pericpe porro, attulit ultro, perdere semper*, h) czasownik użyty w apostrofie: *Turne, sequamur, credite, Teucri..*

2. jedność treści i dźwięku osiągana jest przez poetę przy użyciu tej samej grupy kategorii gramatycznych: a) dwa połączone rzeczowniki: *fasque nefasque, arbo re ramos, corpora forma, cuspide vulnus, corpore sudor, flumina Nymphae, sidere terram...* b) dwa przymiotniki: *turbidus atra, arduus altis*, c) dwa przysł: *terque quaterque, clamque palamque*, d) przysłówek + przymiotnik: *turpiter atrum*, e) rzeczownik + przymiotnik: *ossibus albos*.

W toku poznawania dzieł epickich łatwo zauważyć, że są takie słowa, które stanowią bardzo „płodne” połączenia: *pectora, corpora, lumina, bracchia, flumine, cornua, aequora, sidera, origine* itp., niezwykle często obecne w klauzulach w rozmaitych układach mają one walor wybitnie impresyjny i ich znaczenie oddaje w sposób niemal doskonały aktualnie wyrażane idee poety. Często jeden udany układ był wiele razy powtarzany (lub z drobnymi zmianami), rozproszony w całym utworze.

Z obserwacji wynika, że większość tych zestawów nie ma dwóch akcentów metrycznych położonych na dwa interesujące nas miejsca: *Aen.* I 243 **intuma tutus**, *Met.* III 362 **ser[mone tenebat**, III 376 **verba remittat**, 382 **verba recepit**, 60 **co[namine misit**, *Aen.* I 613 **Sidonia Dido**, X 779 **missus ab Argis**, VI 429 **mersit acerbo**, VI 846 **restituis rem** (aluzja - ukłon do Enniusza: 370: *Unus homo nobis cunctando restituit rem.*). Ale niejednym raz w klauzuli zdarzają się sytuacje, kiedy obydwie człony figury dźwiękowej są podkreślone akcentem metrycznym, wtedy są wyjątkowo dźwięczne i narzucają się uchu: *De r. n.* VI 46: **percipe porro**, II **moenia mundi**, III 261 **attingere tangam**, V 1064 **nudantia dentes**, I 476 **Pergama partu**, II 219 **pellere paulum**, IV 683 **candidus anser**, I 190 **noscere possis**, IV 1135 **forte remordet**, II 1088 **corpore constant** (V 321 **corpore constat**), III 946 **marcet et artus**, V 489 **elapsa volabant**, V 575 **lumine lustrans**; *Met* I 400 **teste vetustas**, II 352 **bracchia ramos**, VI 552 **terga lacertis**, IX 245 **rec[torque paterque**, IV 599 **colla draconis**, VII 220 **colla draconum**; *Aen.* II 85 **lumine lugent**, II 754 **lumine lustro**, IX 190 **percipe porro** I 80 **tempesta[tumque potentem**.

Jak widać zaznaczyłam tłustą czcionką nie tyle same spółgłoski, ale również samogłoski między nimi zawarte. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że w znacznej większości przypadków mamy tu do czynienia z aliteracją *a vocale interposta*, o której pisał w swojej obszernej pracy Ceccarelli, czy też w moim rozumieniu: z konsonansem (zgodnością konsonantyczną). Oczywiście bez wątplenia te spółgłoskowe elementy były dla ucha Rzymianina istotniejsze, tak samo jak melodia samogłosek pod iktem metrycznym, zarysowana bardzo regularnie w niektórych wersach dawała inne, melodycznej natury wrażenia, bo taka jest właśnie natura zgodności konsonantycznej, że samogłoski „pomędzy” są stłumione, odgrywają mniejszą rolę i znajdują się gdzieś w tle. Z drugiej strony: skoro Rzymianie w znacznym stopniu operowali sylabą, o czym jak wspominałam już wcześniej pisał Warron, łatwiej jak sądzę wychwytywali słuchowo z jednego ciągu fonicznego całe sylaby, szczególnie te wyróżnione akcentami metrycznymi, dźwięczność *tan – tin* czy *per –por* lepiej się wyodrębnia w wersie jako taka jednostka i zapewne tak szybciej była kojarzona niż samo to, że powtarzają się w bezpośredniej bliskości dźwięki *t.n* czy *p.r*. Oczywiście, mogą to być (być może nawet są) przejawy tego samego zjawiska, inaczej ujęte przez różnych badaczy, a dające w efekcie silne potwierdzenie tezy, że powtórzenia głoskowe stanowiły nieodzowny, bardzo mocno eskonowany (klauzula wersu) element poezji starożytnej. .

### 3.8 aliteracja „kolizyjna”

Od bardzo wczesnych początków poezji łacińskiej aliteracja była bardzo ważnym jej ozdobnikiem. Sam język zawierał sporo aliterowanych formuł prawnych, sądowych, przysłowiowych i magicznych, użytkownicy języka odczuwali więc pewną naturalność tego zabiegu. Poeci jako predestynowani do roli twórców niezwykłego (jak w magii) języka używali tego środka wyrazu bardzo chętnie i zręcznie. Jeden jednak aspekt tego użycia pozostawał długo w cieniu, nie zajmowano się nim niemal zupełnie, pominąwszy skrótowe uwagi gdzieś na marginesie omawiania aliteracji inicjalnej. Mowa tu o aliteracji typu kolizyjnego, kiedy dochodzi do „zderzenia” dwóch identycznych spółgłosek<sup>273</sup> na granicy dwóch sąsiadujących ze sobą wyrazów.

Jeden z współczesnych badaczy, Gilbert Highet<sup>274</sup>, zajął się tym właśnie aspektem powtarzalności, uważając, że skoro można powtarzać tę samą głoskę na początku dwóch lub więcej nie zawsze sąsiednich wyrazów, to efekt powtórzenia głoski jedna po drugiej nie mógł uchodzić uwagi słuchaczy, a tym samym samych poetów zachęcać do skorzystania z takiej możliwości w określonym celu. Autor podjął się zbadania tek kwestii w kilku wybranych księgach Lukrecjusza, Wergiliusza, Owidiusza oraz w utworach Katullusa i Horacego, aby mieć lepszy ogłód zjawiska. Szybko doszedł do wniosku, że poeci rzymscy istotnie praktykowali poza inicjalną jeszcze odrębny rodzaj aliteracji: kończąc jedno słowo tą samą spółgłoską, którą rozpoczynało się następne. Wskazywała na to częstość tego zjawiska w badanych tekstach i jego regularne pojawianie się w konkretnych okolicznościach.

Aliteracja kolizyjna najbardziej efektywnie jest wykorzystywana w kontekstach o charakterze onomatopeicznym, łatwo naśladuje dźwięki, w szczególności płynącej spokojnie lub szumiącej morskiej wody, odgłos wiatru albo kreuje wrażenie ruchu, doskonale oddaje syk węży w *Aen.* VII 447: „deriguere oculi: tot *Erinys sibilat hydrys*”, efekt wzmocniony homoteleutem *ys –is* oraz tym, że „ys” jest długą sylabą wzdłużoną pojawieniem się drugiej głoski *s*, w ten sposób sylaba trwa dłużej, a dźwięk „s” jest jeszcze bardziej przejmujący. Przykładów jest znaczna liczba:

*Aen.* V 332: *haud tenuit titubata solo, sed pronus in ipso*

*Aen.* I 161: *frangitur inque sinus scindit sese unda reductos*. (dźwięk płynącej wody)

<sup>273</sup> Na zasadzie podobieństwa artykulacyjnego ze względu na miejsce, dopuszcza się jako alternanty wersje dźwięczne i bezdźwięczne: t-d; k-g; p-b.

<sup>274</sup> G. Highet, *Consonant Clashes in Latin Poetry*, CPh 69, 1974, 178-185.

IX 30: *Ceu septem surgens sedates omnibus altus*

oraz szum morza, często pojawiający się w dramatycznych opisach burzy:

I 537. *perque undas, superante salo, perque invia saxa*

II 209: *Fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant,*

I 55-6: *Illi indignantes magno cum murmure montis* (pomruk wiatru w zamknięciu)

*circum claustra fremunt; celsa sedet Aeolus arce*

Niektóre z efektów dźwiękowych mogą przywołać na myśl bardzo szczególne odgłosy, jak np: chrzęst łamanych kości, kiedy w grę wchodzi spółgłoska „c” wzmocniona spółgłoskami zwartymi lub płynnymi: *Aen.* I 477: *lora tenens tamen; huic cervixque comaeque trahuntur.*

Funkcja dźwiękonaśladowcza jest pierwszą i najważniejszą, ale nie jedyną, autor wyróżnił funkcję emfatyczną, zaznaczając momenty ważne dla dzieła, manifestującą się w przemowach kluczowych postaci, przepowiedniach i innych sytuacjach, jak np.: ujawniane intensywne emocje, gniew i złość, gdzie spółgłoska „s” sprawia wrażenie przepełnionego złością syku albo składane uroczyste obietnice, gdzie kolizje spółgłosek, np. „m” mają sprawiać, iż obietnica lub myśl staje się bardziej uroczysta:

*De r. n.* III 869: *mortalem vitam mors cum immortalis ademit*

(dodatkowo wzmocniona częstym pojawieniem się głoski „m” w tym wersie: 7 na 36 wszystkich, co stanowi 40% wersu, „m” pojawia się na początku i na końcu wyrazów, zaznaczając maksymalnie wyrażnie swoją dominującą obecność).

A co do syku nienawiści zgadzam się z opinią autora, że „s” jest bardzo sugestywną głoską w takich kontekstach, w *Eneidzie* jest miejsce, w którym Junona autentycznie syczy przepowiednię przez zaciśnięte zęby, przepełniona wściekłością:

*Aen.* VII 320: *Cisseis praegnans ignis enixa iugalis*

*quin idem Veneri partus suus et Paris alter –*

- aż siedem s umiejscowionych regularnie w wygłosie wyrazów na wszystkie 33 głoski w tym wersie, a jest ich więcej w wersach okalających, tworzących całą wypowiedź rozgniewanej bogini.

Bez wątpienia emfaza taka istnieje, a jej istota zasadza się na tym, że już samo wymówienie dwóch „t” lub dwóch innych identycznych spółgłosek na granicy wyrazów, wymaga więcej wysiłku, zapewne takie zestawienie głosek wymawiano nieco wolniej, uważniej, bo o przejęzyczenie i „koślawą” wymowę nie jest trudno, i możliwe, że dzięki tym zabiegom słowa rozgraniczane w ten sposób, powodujące krótkie zatrzymanie podczas recytacji, nabierały nieco więcej wagi i bardziej się

wyodrębniały w wersji. Oczywiście autor jak najbardziej słusznie asekurować się, że nie same dźwięki są władne dać takie wrażenia, ale kontekst, kolizja głosek wzmacnia go, podkreśla opowiadaną treść, nie zawsze koniecznie musi wywoływać onomatopeje – znacznie częściej było to retoryczne zaznaczenie ważnego dla poematu zdania<sup>275</sup>. Podobnie jak ma to miejsce w otwierającym *Eneidę* proemium (I 3),:

„*multum ille et terris iactatus et alto*”, gdzie dwa „t” obok siebie nie tyle dają wrażenie trudności, ile naprawdę sprawiają ją, kiedy język zatrzymuje się na ułamek sekundy, aby je raz za razem poprawnie i wyraźnie wypowiedzieć.

Aliteracja kolizyjna bez wątpienia silnie zaznacza pauzy syntaktyczne, nawiasy, wydziela przecinki, wypowiedzi wtrącone:

*Aen. I 12: Urbs antiqua fuit, Tyrii tenuere coloni;*

oddziela przemowę od opowiadania:

XII 938-9: *ulterius ne tende odiis.*” *Stetit acer in armis / Aeneas ...*

oraz sławne pytanie z samego finału proemium:

*Aen. I 11: impulerit. Tanta animis caelestibus irae?*

wyraźnie przeznaczone dla podkreślenia dramatyzmu, dla poruszenia kogoś, kto w napięciu słucha, a nie tylko widzi tekst. Podobnie w ks. XI 252. “*O fortunatae gentes, \*\* Saturnia regna*, silna emfaza, wzmocniona instrumentacyjnie głoską „t” i jej sylabowymi komponentami: *tu tae tes tu* - wszystkie pod akcentem metrycznym. Albo w *Metamorfozach* (*Met. X 321-2*):

*‘di, precor, et pietas \*\* sacratque iura parentum,  
hoc prohibete nefas \*\* scelerique resistite nostro.*

Kolizja spółgłosek podkreśla zastosowaną w wersji aliterację inicjalną. Zgadzam się z tym, co autor pisze o Wergiliuszu, że bardziej niż inni poeci epicki wprowadza retoryczne funkcje kolizji, podkreśla pauzy interpunkcyjne. Nie zgadzam się z opinią o Owidiuszu, którego rytm w dziele biegnie bardziej równo, zabiega o ładne brzmienie, ale aliterację kolizyjną stosuje „okazjonalnie”, aby podkreślić jakiś fragment i uwydatnić interpunkcję. Jak wynika z moich obserwacji, potwierdzonych stosownymi danymi liczbowymi, częstotliwość tego typu zdarzeń u autora *Metamorfoz* jest nawet wyższa niż u Wergiliusza, wynosi 14% w skali wszystkich zderzeń spółgłosek (195/1625 wszystkich), u Wergiliusza ten procent zamyka się w 11% (160/1498).

---

<sup>275</sup> Za taką interpretacją opowiada się autor artykułu, krytykując tendencje N. I. Herescu, który niemal wszędzie widział jakiś efekt onomatopieczny, a umniejszał znaczenie retorycznej emfazy, por. *Op. Cit.*, 180.

Z punktu widzenia metryki kolizje głosek najrzadsze są w pierwszej stopie - tu jeszcze najczęściej z badanych poetów skłonny jest umieszczać je Lukrecjusz, pozostali poeci z rzadka to czynią. Autor artykułu zadał sobie ważny trud zbadania, gdzie pojawiają się najczęściej i zgodnie z moimi obserwacjami pojawiają się usytuowane wśród cezur, najsilniej i najczęściej wyróżniana jest ta po 5. półstopie, następnie po 7., a najslabiej po 3 (tu prym wiedzie głoska „t”). Najsilniej na słuchacza działają dwie pierwsze, ostatnia najczęściej występuje po przerzutni (*enjambement*) i nie skupia na sobie aż takiej uwagi jak cezura główna po 5. półstopie, która stanowi pierwszy dłuższy przystanek od chwili zakończenia poprzedniego wersu. Pojawianie się kolizji w tych miejscach jest związane z funkcją zaznaczania rytmu. Zbieżność kolizji głosek z cezurami jest bardzo znaczna, wynosi u Lukrecjusza między 60 a 70% (zróżnicowanie w zależności od księgi), u Wergiliusza dość równomierna 80%, bardzo podobnie (80-82%) jest u Owidiusza<sup>276</sup>.

Autor wyraża przeświadczenie, że przynajmniej w Eneidzie poeta używa kolizji tylko wtedy, gdy służy ona więcej niż jednemu celowi: podkreśla i tworzy efekty dźwiękowe. Ale nie jest tak do końca moim zdaniem: za wyjątkiem Lukrecjusza, gdzie stwierdzam znaczne rozbieżności (niższe o 30 przykładów w każdej księdze niż w moich zestawieniach), pozostałe wyniki są dość podobne i u Wergiliusza w ks. I: 20 / 110 przypadków to zderzenia spółgłosek zaznaczające interpunkcję, w pozostałych księgach odpowiednio: w ks. II: 16 / 117, w ks. VI: 17 / 145, w ks. XII: 11 / 140, a u Owidiusza są to wielkości: ks. I: 16/110, ks. XV: 12 / 105. Regularność tych zdarzeń zarysowuje się dość wyraźnie, jest to 10-12% wszystkich przypadków aliteracji typu kolizyjnego. Podsumowując: kolizje identycznych spółgłosek oferują szereg możliwości: onomatopeja, emocjonalna emfaza, retoryczna emfaza, interpunkcja (koniec zdania / początek nowej myśli), wzmacnianie rytmu wersowego, z których poeci klasyczni korzystają równie chętnie jak z aliteracji inicjalnej.

---

<sup>276</sup> Zob. dane zawarte w tabelach 17, 18 (dwuczęściowa) i 19 (dwuczęściowa).



### 3.9 porównanie techniki trzech poetów

Lukrecjusz pod kilkoma względami różni się od dwóch pozostałych, młodszych o jedno pokolenie epików, u niego zasada *repetitio* osiągnęła szczyt w formie leksykalnej, poeta wielokrotnie powtarza to samo lub prawie to samo, jak gdyby przepisywał całe zdania lub wersy. Bez wątpienia ma pewien zasób wyrazów, które wykorzystuje podobnie jak Homer swoje rozbudowane „stałe epitety” w odniesieniu do poszczególnych bohaterów. Odczuwalnie częściej od pozostałych poetów używa poliptotonu i w odróżnieniu od nich sytuuje te same elementy w identycznych miejscach metrum, najczęściej z tym samym akcentem metrycznym, najwyraźniej nie dostrzegając potrzeby zmiany formy czy miejsca akcentowania, chcąc być może przez tak osiągniętą tożsamość brzmieniową wyraźniej podkreślić dany wyraz i zwrócić na niego uwagę słuchacza. Dość istotną kwestią są cele wyznaczone dziełu przez samego Lukrecjusza, a odmienne od dwóch pozostałych epików: jego poemat miał uczyć, a nauka wówczas polegała na wielokrotnym powtarzaniu i zapamiętywaniu słuchowym. Poeta podobnie jak nauczyciel w szkole chcąc zaznaczyć to, co szczególnie ważne, powtarza to dwa lub więcej razy, mając równocześnie na uwadze zarówno nowość jak i trudność opisywanych przez siebie zagadnień.

Lukrecjusz przejawia tendencję do asonansów i rymowania o wiele większą od pozostałych, rymy stosowane przez niego są typowo gramatyczne, o jednolitych zakończeniach, najczęściej jako rymy zewnętrzne (końcowe) występują formy czasu przeszłego *impf.* w zakończeniach wersowych, a rymy wewnętrzne to zazwyczaj rzecz. i przym. w związku zgody w identycznych przypadkach pojawiające się w jednym wersie – rymy te są proste i łatwe do uchwycenia. Z pewnością podnosiło to łatwość odbioru, rymowe zakończenia wpadały w ucho i zapadały a pamięć, zwłaszcza dotyczyło to słuchaczy mniej obeznanych z filozofią, poeta bowiem znał i cenił przemożną siłę skojarzeń brzmieniowych. Jako że rymy Lukrecjusza są znacznie częstsze i bardziej zauważalne niż u Wergiliusza czy Owidiusza, powstała opinia, że są natrętne, niektórych męczą (wiele razy i bezkrytycznie przepisywana opinia XIX-wiecznego badacza Munro, o której już była wcześniej mowa), ale czy to było takie obraźliwe, że „rymy zrodziły się z prozy”? Skoro proza była ceniona i w niej jak najbardziej wskazane było poszukiwanie identycznych lub podobnych zakończeń, ponieważ zgrabnie zaznaczało końce członów retorycznej wypowiedzi poprzez

paralelność i nawiązywanie jednego członu do drugiego – to chyba nie jest wielki zarzut i wielkie „wykroczenie”, a jedynie niezrozumienie idei poety.

Heksametr w wykonaniu Lukrecjusza z pewnością nie jest jeszcze w pełni ukształtowany, dopiero Wergiliusz nadał mu postać bardzo regularną i można by rzec klasyczną, co przejawia się w większej płynności metrum oraz nadaniu klauzuli postaci 2-3 wyrazowej, z widoczną tendencją do unikania w tym miejscu monosylab, chyba że w szczególnych okolicznościach. Heksametr Wergiliusza cechuje również dbałość o jak największą zgodność akcentów gramatycznych z metrycznym iktem w klauzuli, liczniejsze asonanse, często dwusylabowe, a nawet przechodzące w rymy przybliżone, którym brakuje do pełnej identyczności brzmieniowej rymu właściwego zmiany lub obecności jednej głoski. Wergiliusz częściej od Lukrecjusza, a porównywalnie z Owidiuszem, stosuje nie tak liczne jak asonanse, ale dobrze wyczuwalne rymy wewnętrzne w wersach sąsiednich, podczas gdy Lukrecjusz zdaje się preferować ich, jak sądzę, wcześniejszą i mniej wysublimowaną, choć technicznie wcale nie taką prostą postać, rymy wewnętrzne umieszcza w jednym wersie, nieraz tuż obok siebie, co, jak podaje za J. Samuelssonem badacz rymów u Horacego O. Skutsch, jest rzadkim zjawiskiem. Rymy wewnętrzne dla współczesnego odbiorcy są mniej widoczne okiem podczas czytania, ale bez trudu wychwytywane uchem podczas recytacji. Wszyscy trzej epicy chętnie wykorzystują podobieństwo brzmień homoteleutów znajdujących się na końcach wersów i sylab akcentowanych tuż przed cezurą główną, u Owidiusza ponadto widać skłonności (typowo elegijnej proveniencji) do wyrównywania kolorytu samogłoskowego w wersie poprzez umieszczanie przed cezurą tej samej samogłoski, która akcentowana jest następnie jako ostatnia wersie.

O Owidiuszu można powiedzieć, że bez cienia wątpliwości lubi zabawę materiałem dźwiękowym, bardzo chętnie nawraca do tych samych głosek, nie tylko w klauzuli, ale w całym wersie, stosując – podobnie jak Wergiliusz – ciekawe techniki unikania monotonii brzmienia w sytuacji, gdy umieszcza w wersie dokładne powtórzenie lub poliptoton – prawie zawsze w takich przypadkach troszczy się o zmianę miejsca akcentowania, połączoną nieraz ze zmianą formy gramatycznej wyrazu, aby w ten sposób osiągnąć wrażenie *variatio*. Poeci, głównie dwaj młodszy od Lukrecjusza, osiągają też różnorodność poprzez wprowadzanie na niewielkiej przestrzeni kilku sąsiadujących wersów dwóch lub trzech wyrazów o podobnym znaczeniu, a więc stosując technikę wymiany synonimicznej, niekoniecznie powodując tym samym redundancję, ponieważ nie wszystkie zakresy znaczeniowe pokrywały się

całkowicie i wiadomo było, że np.: chodzi o wodę, ale raz była fala, raz morze, raz bryza i odbiorca nie powinien był czuć się znudzony takimi „powtórkami”.

Indywidualizm Owidiusza manifestowany na wiele sposobów dochodzi do głosu o wiele częściej niż u dwóch pozostałych epików: „Wydaje się, że Sulmończyk z całkowitą swobodą posługuje się chwytami konstrukcyjnymi, strukturami gatunkowymi wedle indywidualnej koncepcji. Bardziej pisze na przekór niż według wskazanych wzorców literackich” – pisze K. Zarzycka-Stańczak<sup>277</sup>.

Bez wątpienia wszyscy trzej poeci są świadomi potęgi rytmu: operowanie szybkością w wersie, odczuwalną w trakcie recytacji i mogącą samodzielnie, bez dodatkowych sugestii onomatopeicznych, sygnalizować treści naddane<sup>278</sup>, jest umiejętnością wyćwiczoną od czasów Enniusza, potoczyste daktyle pojawiają się, aby nadać zdarzeniom szybszy bieg (np. galop konia: *Aen.* VIII 596), a spondeje, aby spowolnić (opis powolnego upływu czasu i nieskończoności u Lukrecjusza: *De r. n.* III 854, I 991) lub ukazać jakiś wysiłek (praca Syzyfa: *De r. n.* III 1000). Kiedy zaś rytm się komplikuje i w miejscach typowych pojawia się coś nietypowego (np.: pojawia się monosylaba na końcu wersu, *Aen.* III 390) – wtedy jest to sygnał dla słuchacza, że dzieje się coś ważnego lub rytm oddaje konflikt opisany w treści passusu<sup>279</sup>. Sprawa zgodności akcentu metrycznego z gramatycznym jest dyskusyjna, zapewne przykuwało uwagę słuchającego to, że w pewnych szczególnie ważnych miejscach poematu te akcenty się zgadzały, będąc świadectwem osiągniętego mistrzostwa (*Aen.* I 33).

W zakresie harmonii wokalicznej Lukrecjusz preferuje zgodność samogłoskową w typie klamry spinającej pierwszą i ostatnią akcentowaną głoskę i z włączeniem cezury po 5. półstopie, Wergiliusz częściej akcentuje zgodnie klauzule (5. i 6. stopa), chętnie też stosuje symetryczny rozkład barwy samogłoski (1. 3. 6. iktus) i przerzuca często jeden akcent do kolejnej linii (*enjambement*) łącząc sens i dźwięk passusu. Owidiusz lubi sytuować harmonie wokaliczne w cezurach i w klauzuli jako to szczególnie eksponowane miejsce, doskonale do sygnalizowania istotnych treści przez uzgodnienie brzmień dźwiękowych. Poeta nie stroni od rymów, są u niego obecne i te wewnętrzne i zewnętrzne, zdaje się, że nieco bardziej dostrzegalne od zastosowanych w poezji Wergiliusza. Niektórzy poczytują mu to za zarzut, ale może rymowanie coraz częściej dochodziło do głosu, bo po prostu stawało się coraz popularniejsze? Owidiusz bardzo lubi harmonię głosek pod akcentem metrycznym, wiele wersów jego poemacie

<sup>277</sup> Por. K. Zarzycka-Stańczak, *Idem aliter. Przybliżenia owidiańskie*, Lublin 1999, 126.

<sup>278</sup> Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1968, 136.

<sup>279</sup> Tu przynależy też teza Knighta o *homodyne* i *heterodyne*.

ma ujednoliconą „barwę” samogłoskową, silnie przeważa w nich jedna wybrana, co jest formalnym „chwytym” nie mniej sugestywnym od wyraźnie zasygnalizowanego efektu onomatopeicznego.

Wszyscy trzej poeci świetnie i bardzo chętnie stosują aliterację inicjalną, z tym, że u Lukrecjusza ten typ jest nieco bardziej eksponowany, jego zestawy słów aliterowanych inicjalnie są liczniejsze, zagęszczone, umiejscowione bliżej siebie, uderzają jednocześnie i ucho i oko. Poeci generalnie umieszczają zespoły wyrazów aliteracyjnie przynależnych do siebie w kluczowych miejscach metrum, bardzo chętnie w klauzuli i w okolicach cezur wersowych, grupując je dość blisko siebie, nie wychodząc z reguły poza najbliższe 3-4 wersy, najczęściej ograniczając się jednak do jednego-dwóch wersów kolejno po sobie następujących w poemacie. Wszyscy trzej kładą szczególny nacisk na finał wersu, klauzula jako miejsce szczególnie nacechowane jest terenem najrozmaitszych chwytów artystycznych, mających na celu podkreślenie słów istotnych, poprzez nawracanie do ich dźwięków składowych, niezależnie od formy: pojawia się tu poza aliteracją inicjalną homofonia sylabiczna (znaczna częstość) czy inne figury dźwiękowe, np.: aliteracja pod akcentem metrycznym (tonalna) lub powtórzenia dźwiękowe opisane przez J.P. Chausserie-Lapree, mające wiele wspólnego z konsonansem, bo w istocie swej zasadzające się na zgodności dwóch (trzech) spółgłosek z mniej istotnym wypełnieniem samogłoskowym, a efektowne szczególnie wtedy, gdy obydwa akcenty metryczne klauzuli padają na takie właśnie podobne zestawienia sylabiczne.

Jeśli idzie o strukturę wyrazową, to w dziele Owidiusza o wiele większy udział mają wyrazy krótkie, jedno- i dwusylabowe, proste w użyciu i nadające opowiadaniu wartości, co w moim odbiorze stanowi ciekawy rys jego twórczości, ale z drugiej strony takie rozdrobnienie tekstu nie wszystkim krytykom się podoba. Uważam za odważne jego dążenia do silnego zaznaczania swojej indywidualności, gdy „programowo” niemal sprzeciwiał się temu, co uświęcone tradycją. W *Metamorfozach* stawia bardziej na rytm, powtarzanie podobnych spółgłosek i łączenie w szeregi zdaniowe słów o przyjemnej zawartości dźwiękowej, która samym brzmieniem mile łechtała ucho słuchacza (zupełnie niezależnie od nie mniej urzekającej treści) niż na wyraźne dźwiękonaśladownictwo<sup>280</sup>, co jak się wydaje ma pewien dość istotny związek z jego twórczością elegijną (onomatopeje można tam odnaleźć w naprawdę śladowych ilościach). Pod względem częstości efektów onomatopeicznych niezrównany jest

---

<sup>280</sup> L. P. Wilkinson, *Onomatopoeia and the Sceptics*, CQ 36, 1942, 124.

Wergiliusz, on bardzo chętnie je umieszcza w dziele, osadzając bardzo sugestywnie powtórzenia dźwiękowe i zestawienia wyrazów o szczególnych walorach fonicznych silnie oddziałujące na wyobraźnię słuchacza, w najróżniejszych kontekstach sytuacyjnych, z zaznaczeniem sygnału semantycznego, dzięki któremu nietrudno się domyślić, w czym rzecz (jego opis burzy w przeciwieństwie do burzy u Owidiusza naprawdę robi wrażenie).

Operowanie akcentem metrycznym dla określonych celów jest widoczne u wszystkich trzech epików: starają się oni o nadanie większej dźwięczności w miejscach o szczególnym znaczeniu, dążąc do uzyskania tą drogą pewnej regularności w węzłowych punktach wersu, jakimi są początek, cezura i klauzula, szczególnie ta ostatnia była silnie eksponowana. Poeci chętnie konstruują różne układy samogłosek w wersie, symetryczne i asymetryczne, niektóre bardzo śpiewne szukając najlepszych środków do osiągnięcia większej melodyjności (kiedy dominuje jedna samogłoska, najczęściej jest to *a* – królowa samogłosek, choć co ciekawe jak wynika ze statystyki *a* wcale nie jest w łacinie najczęstsze). Można z łatwością zauważyć, że wszyscy byli wyczuleni na akcent metryczny, jest u nich mnóstwo układów kłamrowych i zgodności samogłoskowej w klauzuli, często powiązanych z aliteracją inicjalną lub konsonansem, są pewne różnice wynikające z liczbowych zestawień, kto gdzie umieszczał częściej te same samogłoski, ale nie liczba tu ma znaczenie, ale osiągnięty efekt, a efekty były bardzo dobrze słyszalne.

Równie łatwo dostrzec w tekstach, że każdy poeta miał swoje określone preferencje i wyżej cenił ten czy inny układ czy środek artystyczny, generalnie rzecz biorąc wynika to z tego, że inne cele przyświecały wszystkim twórcom: Lukrecjusz chętnie archaizował i wpłatał ten czynnik do melodii wiersza, to nadawało jego wykładowi ton starodawnej i dostojnej nauki, Wergiliusz chciał być dostojny, uroczysty i moralizujący, a Owidiusz chciał być inny niż oni, choć pozostawał pod wielkim wpływem Lukrecjusza i niejedno od Wergiliusza zapożyczył. Nie chciał być tradycyjnie przewidywalny, szukał nowych dróg, nieraz zaskakiwał i bawił się słowem, lubił efekt echa i płataniny słów, gdzie można było szybko zgubić wątek i orientację dźwiękowo-logiczną, które słowo jest które i co to wszystko razem znaczy, jako wybitny elegik postawił sobie inny cel, poemat quasi-dydaktyczny ale o przewrotnej konstrukcji, co do której nie wszyscy byli długo zgodni, czy jest czy nie jest epopeją, opanował świetnie grę współbrzmieniami spółgłoskowymi i panował nad akcentem, harmonijnie łącząc treści z brzmieniem barw akcentowanych samogłosek i okalających je zestrojów

spółgłoskowych. To, co warto w tym miejscu zaznaczyć, to postępująca retoryzacja języka epopei, już Wergiliusz reprezentował styl stosunkowo mocno retoryczny, ale dopiero Owidiusz pokazał, ile można zmieścić retoryki w utworze poetyckim i jak wielkie znaczenie mają w tym wszystkim powtórzenia, aliteracje, dźwięczne asonanse, rymowe homoteleuty, żeby brzmiało lepiej, inaczej, wdzięczniej niż w prozie.

Zaobserwowane zabiegi poetyckie dowodzą, jak wielkie znaczenie mają w dziełach epickich epoki klasycznej wszelkiego rodzaju powtórzenia, wplatane w tekst w najróżniejszych formach, bazując w swych zasadach na aliteracji, na ciągłym nawracaniu do wybranej głoski, każdorazowo dostosowane do kontekstu, aby przekaz poetycki wybrzmiał, zwracał i skupiał uwagę na sobie, budząc zarazem u słuchacza przyjemność z odbioru. Wszyscy trzej poeci w pełni korzystają z możliwości oferowanych przez fonetykę i charakter podejmowanej twórczości, wiersz w odróżnieniu od prozy oferuje możliwości naruszania ogólnie przyjętego uzusu językowego w celu osiągnięcia ekspresji<sup>281</sup> (z zaznaczeniem, że chodzi o uzus, nie normę, bo naruszenie normy językowej jest błędem, nie ekspresją). Nacechowanie wiersza ekspresywnością wynikającą z przyjętej taktyki w zakresie poetyckiej fonologii (czy też nawet eufonologii) jest wybitną właściwością epiki starożytnej. I choć nie sposób przedstawić kompletnych danych liczbowych w tym zakresie (bo też tak na dobrą sprawę nie jest to niezbędne, liczby wykazane w tej pracy już i tak są znaczne), to częstość zjawiska obserwowanego dosłownie w każdej linii tekstu wyraźnie wskazuje na fakt, że aliteracja *sensu largo* w szerokiej gamie odmian jest jedną z podstawowych zasad konstrukcyjnych łacińskiej epiki klasycznej.

---

<sup>281</sup> Por. A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, 66.

## ZAKOŃCZENIE

Praca niniejsza nie miała być w jej założeniu wszechstronnym i dogłębnym zarazem studium omawiającym poszczególne formy powtarzalności dźwiękowej z uwzględnieniem pełnego repertorium przykładów i zebraniem pełnych danych liczbowych. Nawet podanie wszystkich miejsc występowania określonych figur dźwiękowych w trzech wybranych tekstach nie jest możliwe, a już na pewno nie w pracy o ograniczonej objętości. Pożyteczniejsze i o wiele bardziej celowe było, jak sądzę, wykazanie cech charakterystycznych omawianych zjawisk na niewielkiej liczbie przykładów, wskazanie możliwych kierunków poszukiwań, sposobów ujęcia zjawiska przez różnych badaczy na przestrzeni ostatnich stu lat, kiedy to najintensywniej, choć nie wszędzie z równą atencją i nie zawsze wielokierunkowo, badano ten właśnie aspekt języka literackiego starożytnych Rzymian.

W pracy postawiłam sobie cel usystematyzowania zagadnień, stanu badań, zebrania w jednym miejscu tego, co najbardziej istotne dla tej szczególnej problematyki, usytuowanej na granicy literaturoznawstwa i językoznawstwa, tak często pomijanej milczeniem przez znawców literatury, najczęściej ze względu na rzekomą znikomość czy wręcz marginalność problemu, co nie powinno mieć miejsca. Starałam się nakreślić kierunki poszukiwań ze wskazaniem na rys historyczny, jak do chwili obecnej wyglądały te obszary refleksji badawczej, jakie były definicje, jak się zmieniały na przestrzeni dziesięcioleci, oczywiście z odniesieniami do tego, co przekazali w swoich dziełach sami starożytni. Chciałam pokazać, jakimi metodami realizowane były badania i do jakich wniosków doprowadzały uczonych, wskazując ważne walory dzieł w celach edukacyjnych, umożliwiające uczniom i studentom pełniejsze obcowanie z dziełami antycznymi i lepsze zrozumienie zarówno literatury rzymskiej, jak również sposobu myślenia Rzymian o otaczającej ich rzeczywistości, która wpływała na kształty, funkcje, sposoby wyrażania opinii oraz cele języka obserwowanego w tworzonej przez nich poezji.

Powstały liczne szczegółowe studia, choć często drobne, kilkustronicowe to prace, z których najwięcej podejmuje jedynie problematykę aliteracji w tradycyjnym, najbardziej rozpowszechnionym ujęciu: inicjalną, moja praca je wskazuje, zapoznaje polskiego czytelnika z wynikami badań trudno dostępnymi lub nieraz niedostępnymi w naszym kraju. Starałam się ukazać całokształt omawianych zagadnień, w całej ich

wielości i różnorodności, przeplacie form i brzmień obecnych w niektórych fragmentach dzieł, ich możliwą interpretacją, policzoną lub tam, gdzie trudno o takie dane: szacunkową częstością, hierarchią ważności (co do formy i miejsca występowania, bardziej lub mniej eksponowanego). Oczywiście nie było celem i nie było możliwe zaprezentowanie wszystkich poglądów i wszystkich badań, do wielu nie dotarłam, wiele prac jest niedostępnych bądź trudno dostępnych, znam wyniki niektórych badań i niektóre opinie „z drugiej ręki”, przytaczane jako recenzje, komentarze i odniesienia późniejszych badaczy, znaczna część prac jest starej daty, a w nich wielokrotnie powtarzane te same przykłady, opisy, niemal identyczne wnioski, z dzisiejszego punktu widzenia nieraz naiwne, bo też tak naprawdę nauka o aliteracji rozwinęła się dopiero w okresie II wojny światowej i po niej. A już na pewno nie można by nawet trzech zdań o każdej pracy powiedzieć, bo zabrakłoby miejsca, każdy z uczonych wyznaczał sobie własny odcinek, który go interesował, a wielu badaczy zajmowało się tym samym lub prawie tym samym i nieraz na podobnej zasadzie.

Tam, gdzie to możliwe i w szczególności tam, gdzie nie zostało to jeszcze uczynione, praca daje konkretne zestawienia liczbowe, ze świadomością istniejącego niewątpliwie pewnego marginesu błędu, możliwego zarówno w wyniku błędu ludzkiego autorki, jak i przyjętej jednej wersji tekstu z całym repertorium koniektur i indywidualnych edytorskich wyborów (choć tego rodzaju rozbieżności z pewnością nie wpływają w znaczącym stopniu na wyniki całościowe). Na przykładach najwybitniejszych dzieł trzech epików, niebyt odległych wobec siebie w czasie, choć z wyraźnie zarysowanymi różnicami w podejściu do samej istoty twórczości poetyckiej, widać jak postępował rozwój heksametru i techniki poezji epickiej, jak coraz bardziej dochodziła do głosu regularność pewnych form i chwytów, lekkość formy, subtelna technika poetycka mniej widoczna, a bardziej słyszalna, wedle starożytnej maksymy *ars est celare artem*.

Temat przeze mnie podjęty jest bardzo wdzięczny, szeroki, kuszący, żeby zająć się dogłębniej jednym wybranym aspektem, ale z drugiej strony niemal w każdym momencie potrzebne byłoby odniesienie do pozostałych środków wyrazu, innych form aliteracyjnych, które występowały wielokrotnie w sposób symultaniczny i ze znaczną częstością, a których istnienia nie sposób nie zauważać i bodaj pokrótce nie omówić. Czułam się w pewnym sensie zobowiązana do przedstawienia, bodaj w zarysie (mając świadomość jego niedostatków), całokształtu funkcjonowania rozmaitych odmian aliteracji. Prawda jest taka, że nie da się pójść za każdą myślą i każdym



interpretacyjnym wątkiem, nie da się opisać wszystkiego, co opisanie jest warte, chcąc zmieścić w jednym miejscu tyle informacji trzeba nieraz jedynie uczynić nieco obszerniejszy zarys, bo już same przykłady można by dziesiątkami jeśli nie setkami mnożyć i stąd powzięte przez mnie znaczne ograniczenia w tym zakresie.

Starałam się w mojej pracy wskazać wartość tego elementu poetyki antycznej, konkretnie łacińskiej, pragnąc uwidocznic wielką sztukę tkwiącą w tym środku artystycznym, niemałe umiejętności, którymi poeta musiał się wykazać, a także wielką wartość tej sztuki – wysoko wtedy cenioną, dziś u nas często deprecjonowaną, pomijaną, bo nieraz wydaje się zbyt oczywista, by mogła zachwycić. Odnoszę wrażenie, że niektórym badaczom wyraźnie brakuje w tej kwestii wysokiego stopnia trudności i komplikacji, które przecież nie są nieodzowne, żeby dzieło literackie (czy inne dzieło sztuki) było harmonijnie zbudowane i piękne, a skrótość opisu i powtarzane mechanicznie stare definicje modelowane na aliterowanym wierszu germańskim także przyczyniają się do tego, że aliteracja zamiast przyciągać uwagę odbiorcy poezji – wręcz go odpycha, bo on już z góry wie, że „jest natrętna”, a przecież wcale nie jest natrętna, jest wprowadzana bardzo umiejętnie i potrzeba tylko odrobiny chęci i minimum wiedzy, żeby to dostrzec. Rzymianie (ale i dziś jest przecież podobnie, tyle, że nie jest to cecha powszechna) byli bardzo silnie wyczuleni na słowo mówione, na jego barwę, walory i trzeba to brać zawsze pod uwagę, przykładając miarę współczesnych kanonów i własne gusta do literatury sprzed dwóch tysiącleci.

Sposób ozdobienia wypowiedzi poetyckiej jest taki, jak się z niego skorzysta, co przywodzi mi na myśl Sokratesa, według którego rzeczy nie były ani dobre ani złe same z siebie, ale stawały się takie, jaki się z nich zrobiło użytek. Ozdobnik nie musi być wysoce skomplikowany i wyszukany, żeby był pięknym i zachwycającym ornamentem wypowiedzi, ozdobnik w swej istocie prosty nie musi być wcale „płytki”, wszystko zależy od tego, jak się go użyje. Nie jest w moim przekonaniu właściwym podejście takie, że wszystko, co antyczni umieścili w swoich wierszach było (w znaczeniu: musiało być) wzniesione na wyżyny sztuki, wysublimowane (tu przychodzi mi na myśl ang. określenie *sophisticated*: wymyślne). Rzymianie jako naród z gruntu praktyczny woleli środki bezpośrednie, trafiające do każdego słuchacza natychmiast, zamiast wyszukanych metafor, które oczywiście były obecne (takie elementy wszędzie się przecież znajduje), ale kombinacje i kompozycje dźwiękowe są niewątpliwie wyszukane (musiały być wcześniej dobrze przemyślane) a zarazem dla słuchacza proste w odbiorze. Proste sposoby są niejednokrotnie najbardziej efektywne, a powtarzanie

dźwięków, niemal wszechobecne, nie jest wcale „męczące”, ale bardzo subtelnie miesza się z treścią, nie zakłóca biegu opowieści, nie zatrzymuje na sobie uwagi słuchacza do tego stopnia, żeby stracił wątek, przeplatają się liczne odmiany w kilku kolejnych słowach i to dowodzi, jak wielkie były umiejętności poety, że tyle informacji, zawartych w dziele pisanym na pewno z niemałym wysiłkiem twórczym, odbieranych jest niemal odruchowo i w jednej chwili (w odniesieniu do współczesnego czytelnika po pewnym przygotowaniu).

Aliteracja to bardzo istotny aspekt poezji w ogóle i łacińskiej w szczególności, a już epickiej w najwyższym stopniu, dopiero umiejętność dostrzeżenia w tekście, usłyszenia tych walorów, daje licencję na dogłębne, pełne przeżywanie dzieła, a także studiowanie jego poszczególnych aspektów. Wiadomo wtedy, skąd się bierze ta wielowiekowa sława i niesłabnąca popularność tych dzieł, oczywiście poza warstwą samego przekazu słownego i tego, co się określa mianem jednostkowego stylu pisarza, choć w tym miejscu warto przypomnieć celną myśl Seneki: „*oratio certam regulam non habet*” (*Epist.* 19, 114), która wskazuje na to, że nie można sprowadzić pojęcia stylu jako takiego do zespołu raz na zawsze określonych cech, każdy ma swoją tożsamość i wyrażanie siebie poprzez utwory literackie może się podobać albo nie, wiele zależy od indywidualnego smaku i wyznaczników epoki, a w tym przypadku gusta epoki są jednoznacznie określone, co widać po zachowanych poematach.

W pracy starałam się pokazywać sposoby, jakimi posługiwali się poeci, aby jak najlepiej zjednoczyć sens i dźwięk, jak bardzo starali się dobierać słowa mając na uwadze nie tylko ich poetycki wymiar, ale również skojarzenia pozajęzykowe, jakie niosą, owo „pełne uposażenie słowa” opisywane przez Ingardena, wszystkie konotacje, jakie się z nim wiążą i to, czy łatwiej czy z oporami trafiają do przeciętnego odbiorcy. Chciałam wykazać, że sama idea nie była niczym wielce wyrozumowanym, spośród możliwych odmian aliteracyjnych chyba tylko gra słów wymagała zaangażowania i wiedzy i wyobraźni, z których dla nas obecnie ta wiedza jest czynnikiem stanowiącym pewną istotną barierę w odbiorze (jakby nie patrzeć łacina to język martwy), ale nie jest ona nie do pokonania. Chciałam również ukazać aliterację jako zjawisko wszechobecne, a nie okazjonalny środek artystycznego wyrazu (jak by to wynikało z niejednego opracowania naukowego), bo też naprawdę nie trzeba wiele wysiłku czy długotrwałych poszukiwań, żeby ją dostrzec i docenić – oczywiście z zaznaczeniem, że umie się szukać i wiadomo, co jest poszukiwane.

Poza tym samo to, że we współczesnym języku polskim i innych językach europejskich, mogących swobodnie w różnorodnych badaniach stanowić dla siebie tło porównawcze i pewien punkt odniesienia, nie ma podobnych zjawisk, a przynajmniej nie w takiej skali się w literaturze ujawniających, nie powinno stanowić podstawy do kwalifikacji szeroko rozpowszechnionych w antyku technik instrumentacyjnych poezji jako zjawisk marginalnych, dzieła przypadku, braku umiejętności poety czy swego rodzaju „tyranii” metrum albo gramatyki, która „zmuszała” twórcę w jakikolwiek sposób do podejmowania skrajnie heroiczych wyborów. Nie taka przecież była technika poetycka starożytnych Rzymian, praca chce rozbudzić zaufanie do wysokiego poziomu artystycznego, upatrywanego jak dotąd w polskim piśmiennictwie (z jednym chlubnym wyjątkiem) konsekwentnie tylko i wyłącznie w doborze słów, zręcznej narracji, dramatyzmie opisu, stosowanych metaforach i płynności wiersza.

Ważne jest to, że instrumentacja dźwiękowa czy też aliteracja *sensu largo* nie ogranicza się – tak jak to ma miejsce w powszechnym rozumowaniu – do ciągłego powtarzania jednej wybranej głoski, z którego nic poza jednostajnością nie wynika. Poeta nie zmusza nikogo do słuchania tekstu na kształt hinduskiej mantry ani przyjmowania bezwarunkowo np. pojawiającej się w tekście od czasu do czasu onomatopei. Aliteracja prezentuje całe bogactwo figur, sytuując kilka blisko siebie, celem uzyskania satysfakcjonującego brzmienia, w klauzuli np. raz jest homofonia sylabiczna, raz silnie zarysowana zgodność głoskowa, innym razem aliteracja inicjalna, i to nie jest tak, że wszystko naraz „buczy i brzęczy” i zagłusza samo opowiadanie, różnorodność i wtedy cieszyła, była poszukiwana i na wiele sposobów osiądana. Wszystkie te zabiegi poetyckie mają swój sens, występują bardzo często, ale w sposób bardzo subtelny, absolutnie nie męcząc słuchacza, bo jeśli w ogóle kogoś męczą, to jedynie czytelnika współczesnego, nie nawykłego do zagęszczenia wielu rozmaitych odmian instrumentacyjnych i pozbawionego ich pragnienia, oczekiwania, dlatego, że ucho nasze nie jest przyzwyczajone do melodii martwego już języka i nie czują tych niuansów (nie słyszy się też przecież tonu wypowiedzi), a umysł się na to nie nastawia, oczekując informacji a nie współbrzmiających z nimi subtelnych dźwiękowych sygnałów.

Z pewnością można stwierdzić natomiast, że wyróżniając dźwiękowo dany fragment dzieła poprzez strukturę formalną jaką jest wielopostaciowa aliteracja, poeta rzymski wywierał pewien nacisk i działało się tak niezależnie od opisywanej sytuacji, poeta w ten sposób wskazywał, że taka dźwiękonaśladowcza interpretacyjna wersja istnieje. Według mnie widać w wielu miejscach badanych poematów, że do tego

właśnie poeci zmierzali, starając się wydobyć z języka tyle, ile to możliwe, żeby można było skojarzyć dźwięk z treścią i wzajemnie dopełnić, do czego potrzeba – poza samymi chęciami – zaangażowania odrobiny wrażliwości i wyobraźni, którą mieli starożytni i korzystali z niej w takich sytuacjach jak kontakt z poezją.

Estetyka, która pojawiła się w temacie pracy, to odbiór dzieła z nastawieniem na samo dzieło, odczucie płynące z przekazu poetyckiego, jego przeżywanie (przeżycie estetyczne opisywane przez Ingardena i innych znawców przedmiotu), odbieranie wrażeń, odnośnie omawiano zagadnienia: wrażeń wybitnie dźwiękowych, powiązana w sposób nierozłączny z osobą odbiorcy, wyposażonego w postulowany przez Cyserona i jakże zgodny z tendencjami nowoczesnej nauki *sensus*, który określiłabym jako zmysł wrażliwości. Ów *sensus*, ten szczególny zmysł, który umożliwia odbiór i ocenę sztuk pięknych, jest niezbędny do przeżycia estetycznego, zapewnia możliwość pełnego delektowania się wrażeniami słuchowymi, czerpania z nich prawdziwej, duchowej przyjemności, a do tego wcale nie jest zastrzeżony dla wąskiego grona ulubieńców Muz, będąc ogólnoludzką wrodzoną zdolnością<sup>282</sup>, choć nie jest udziałem ogółu w równym stopniu.

Źródłem doznań estetycznych nie musi być i wcale nie jest samo onomatopeizowanie poety czy też przyjmując terminologię Kennetha Burke'a „chwyt formalny” polegający na „agresywnym powtarzaniu wybranej głoski” celem zwrócenia uwagi słuchacza i sprawienia, że treści opisane w danym fragmencie zyskają na intensywności, bez względu na cechę (na plus czy na minus). Budowanie skojarzeń pozajęzykowych za pomocą rozmaitych figur aliteracyjnych, oczywiście zawsze o charakterze konwencjonalnym<sup>283</sup>, bo dosłownie i w sposób doskonały przekazać się tego nie da, choć było wtedy popularne i wręcz oczekiwane, nie było obowiązkowym repertuarem poetów, nie można twierdzić, że ten był najlepszy, kto skomponował więcej takich onomatopeizujących fragmentów, ponieważ już same nawroty dźwięków, gry sylab w postaci anagramów, równie chwytliwe i zapadające w pamięć jak dziś popularne reklamy, były wartością samą w sobie, stanowiły rozrywkę intelektualną w dzisiejszym rozumieniu. A już na pewno nie powinna mieć miejsca „szkolna” nomenklatura tego typu zdarzeń w rodzaju „poeta miał na myśli”, „poeta chciał w ten sposób przekazać”, ponieważ jest to daleko idąca nadinterpretacja.

---

<sup>282</sup> Por. *De oratore* III 50, 195.

<sup>283</sup> O randze konwencji w literaturze i językowym przedstawianiu świata pisze P.-A. Valéry, *Op. Cit.*, 377.

Przeżywanie poezji w starożytności miało nieco inny aspekt, nie było aż tak zindywidualizowane jak obecnie, będąc dość osobistym, jednostkowym przeżyciem, raczej nie polegało na tym, że każdy dostrzegał w dziele to, co chciał, dokładając do treści swoje własne, nieraz bardzo rozbudowane interpretacje. W tamtej poezji obowiązkowo były obecne liczne elementy powszechnie znane, nieraz miejsca znane z wcześniejszych dzieł, co nie oznaczało plagiatu w dzisiejszym rozumieniu, ale było wyrazem uznania i szacunku dla poprzednika, były tam motywy jasne dla ogółu, nawet niewysoko wykształconego, sprawiające, że dzieło było dostępne i popularne, co jednocześnie nie sprawiało, że automatycznie stawało się proste czy mało wyszukane. Poezja, szczególnie ta epicka, operująca na wielką skalę aliteracją, na pewno trafiała do wszystkich, tak jak trafiały wcześniej do szerokich mas komedie Plauta, w których wykorzystywana była na podobnie wielką skalę, choć nie do końca w ten sam sposób. Odbiór wszystkich subtelności zapewne nie był dla przeciętnego słuchacza możliwy na absolutnie każdym poziomie, nie wszystkie gry słowne i chwytły były na równi odbierane i doceniane, ale aliteracja zawsze podobała się bardzo i w uszach rzymskich słuchaczy bardzo dobrze brzmiała. To też między innymi sprawiło, że Wergiliusz szybko stał się wzorem do naśladowania i podstawowym poetą, którego wierszy dzieci na pamięć uczyły się w szkole, a średniowiecze – choć reprezentował nurt literatury pogańskiej - uczyniło go z racji wzorcowego języka obowiązkową lekturą.

Aliteracja *sensu largo* czy też w ogólnym rozumieniu instrumentacja dźwiękowa to nie tylko cel ornamentacyjny, to jedna z podstawowych zasad konstrukcyjnych twórczości poetyckiej, konsekwentnie realizowana przez epikę łacińską, a do tego na wszystkich poziomach: fonologicznym, leksykalnym, gramatycznym. Dodatkowo spajanie wersu poprzez łączenie dość swobodnych w szyku składowych elementów to również istotna jej funkcja w utworze poetyckim, dwa słowa połączone pokrewieństwem przez podobne lub niemal identyczne brzmienie (poliptoton, paronomazja, anagram, homoeoarcton, homoeoteleuton), wyraźnie odznaczają się w treści, dają przyjemność rozumowania ich związku, pobudzają ciekawe skojarzenia, intrygują słuchacza, zwracają na siebie uwagę, silniej zaznaczają swoją przynależność, rozjaśniają kontekst słowny wypowiedzi i nieraz sprawiają, że do głosu dochodzą silne emocje, wywołane pojawieniem się różnych wyobrażeń dzięki pozajęzykowym skojarzeniom dźwiękowym. Aliteracja w rozmaitych odmianach jest też zasadą w pewnym zakresie wierszotwórczą, wspomagającą rytm i metrum, zaznaczającą pauzy syntaktyczne i logiczne (brak był przecież znaków przestankowych), kojarzącą ze sobą

na zasadzie solidarności foniczno-semantycznej drobne nieraz części, sylaby, słowa o różnym brzmieniu, ale odczuwane jako podobne, bo zawierające jakiś zgodny komponent dźwiękowy, który sprawiał, że jako podobne były kojarzone i stawały się źródłem przeżycia estetycznego, bawiły oryginalnością ujęcia, gry czy zagadki. Ozdabianie wiersza jest i dziś sprawą o wielkim znaczeniu, a było o wiele ważniejsze w antyku, gdyż poezja w rozumieniu starożytnych powinna była przede wszystkim dobrze brzmieć, ceniono dźwięczność – gusta epoki są decydujące w tej sprawie.

Aliteracja wreszcie w jej ogromnej skali, obejmująca tylko w swej inicjalnej postaci, a przecież nie jedynej, dwie trzecie wersów dzieła, zdaje się być świetle zgromadzonych faktów językowych - elementem konstytutywnym dla jej istnienia, a jeśli dodać inne jej formy, zapewne mniej wyraźne dla dzisiejszego odbiorcy, ale z pewnością wyraźne i odczuwalne dla odbiorcy antycznego, okazuje się, że jest obecna w każdym jednym wersie, użyta za każdym razem nieco inaczej, zawsze z wielkim wyczuciem, co w efekcie sprawiało, że w żadnym wypadku nie nużyła, lecz wprost przeciwnie: ciekawiła, zachwycała, bawiła, jednym słowem: dobrze dźwięczała, a to było wysoko wtedy cenione. W swoich rozmaitych formach stanowi jedną z podstawowych budulcowych struktur, odczuwanych jako niezbędne z punktu widzenia praktyki poetyckiej na etapie tworzenia i oczekiwanych jako element obowiązkowy z punktu widzenia estetyki wyrazu na etapie odbioru dzieła, a różnorodność i niezwykła subtelność efektów osiągniętych tą drogą przez Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza, trzech wielkich mistrzów łacińskiego heksametru, budzi po dziś dzień wielki podziw i z całą pewnością zasługuje na najwyższe uznanie.

		<b>LUKRECJUSZ</b>	<b>%</b>	<b>WERGILIUSZ</b>	<b>%</b>	<b>OWIDIUSZ</b>	<b>%</b>	<b>suma</b>	<b>%</b>
1	<b>E</b>	33474	<b>12,24</b>	44428	<b>12,1</b>	55321	<b>12,36</b>	<b>133223</b>	<b>12,2</b>
2	<b>I</b>	27254	<b>9,97</b>	35694	<b>9,72</b>	44208	<b>9,88</b>	<b>107156</b>	<b>9,85</b>
3	<b>A</b>	24744	<b>9,05</b>	35691	<b>9,72</b>	42571	<b>9,51</b>	<b>103006</b>	<b>9,47</b>
4	<b>T</b>	21850	<b>7,99</b>	30555	<b>8,33</b>	37110	<b>8,29</b>	<b>89515</b>	<b>8,23</b>
5	<b>U</b>	23319	<b>8,53</b>	29745	<b>8,1</b>	36059	<b>8,06</b>	<b>89123</b>	<b>8,19</b>
6	<b>S</b>	20423	<b>7,47</b>	27745	<b>7,56</b>	33806	<b>7,55</b>	<b>81974</b>	<b>7,53</b>
7	<b>R</b>	20462	<b>7,48</b>	25803	<b>7,03</b>	30215	<b>6,75</b>	<b>76480</b>	<b>7,03</b>
8	<b>N</b>	18019	<b>6,59</b>	22288	<b>6,07</b>	26725	<b>5,97</b>	<b>67032</b>	<b>6,16</b>
9	<b>O</b>	14255	<b>5,21</b>	18533	<b>5,05</b>	23209	<b>5,19</b>	<b>55997</b>	<b>5,15</b>
10	<b>M</b>	14263	<b>5,22</b>	18912	<b>5,15</b>	21081	<b>4,71</b>	<b>54256</b>	<b>4,99</b>
11	<b>C</b>	10516	<b>3,85</b>	14573	<b>3,97</b>	17420	<b>3,89</b>	<b>42509</b>	<b>3,9</b>
12	<b>L</b>	7713	<b>2,82</b>	12058	<b>3,28</b>	15177	<b>3,39</b>	<b>34948</b>	<b>3,21</b>
13	<b>P</b>	7912	<b>2,89</b>	9723	<b>2,65</b>	12481	<b>2,79</b>	<b>30116</b>	<b>2,77</b>
14	<b>D</b>	7064	<b>2,58</b>	9416	<b>2,56</b>	12292	<b>2,75</b>	<b>28772</b>	<b>2,64</b>
15	<b>Q<sup>u</sup></b>	6439	<b>2,35</b>	6673	<b>1,82</b>	9326	<b>2,08</b>	<b>22438</b>	<b>2,06</b>
16	<b>V</b>	3870	<b>1,42</b>	5605	<b>1,53</b>	7072	<b>1,58</b>	<b>16547</b>	<b>1,52</b>
17	<b>B</b>	3605	<b>1,31</b>	5134	<b>1,4</b>	6382	<b>1,43</b>	<b>15121</b>	<b>1,39</b>
18	<b>G</b>	3023	<b>1,11</b>	4829	<b>1,32</b>	5262	<b>1,18</b>	<b>13114</b>	<b>1,21</b>
19	<b>F</b>	2919	<b>1,07</b>	3947	<b>1,08</b>	4849	<b>1,08</b>	<b>11715</b>	<b>1,08</b>
20	<b>H</b>	1226	<b>0,45</b>	3236	<b>0,88</b>	3986	<b>0,89</b>	<b>8448</b>	<b>0,78</b>
21	<b>X</b>	1045	<b>0,38</b>	1767	<b>0,48</b>	2154	<b>0,48</b>	<b>4966</b>	<b>0,46</b>
22	<b>Y</b>	56	<b>0,02</b>	706	<b>0,19</b>	860	<b>0,19</b>	<b>1622</b>	<b>0,15</b>
23	<b>Z</b>	6	<b>-</b>	35	<b>0,01</b>	18	<b>-</b>	<b>59</b>	<b>0,01</b>
suma		<b>273457</b>		<b>367096</b>		<b>447584</b>		<b>1088137</b>	

Tabela 1. Zestawienie częstości głosek w trzech badanych poematach.

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>suma</b>
<b>E</b>	4987	5320	4992	5769	6807	5599	<b>33474</b>
<b>I</b>	4018	4263	4260	4655	5253	4805	<b>27254</b>
<b>A</b>	3584	3930	3578	4348	4947	4357	<b>24744</b>
<b>U</b>	3373	3562	3402	4343	4459	4180	<b>23319</b>
<b>T</b>	3077	3303	3351	3849	4308	3962	<b>21850</b>
<b>R</b>	3081	3301	2915	3597	4073	3495	<b>20462</b>
<b>S</b>	3064	3238	3219	3602	3890	3410	<b>20423</b>
<b>N</b>	2794	3007	2746	2940	3458	3074	<b>18019</b>
<b>M</b>	2028	2279	2270	2476	2731	2479	<b>14263</b>
<b>O</b>	2114	2320	2233	2555	2683	2350	<b>14255</b>
<b>C</b>	1450	1703	1609	1899	1963	1892	<b>10516</b>
<b>P</b>	1126	1269	1159	1407	1529	1422	<b>7912</b>
<b>L</b>	1032	1220	973	1410	1662	1416	<b>7713</b>
<b>D</b>	1067	1102	1029	1232	1468	1166	<b>7064</b>
<b>Q<sup>u</sup></b>	1009	1009	991	1161	1201	1068	<b>6439</b>
<b>V</b>	491	531	572	724	856	696	<b>3870</b>
<b>B</b>	486	498	467	608	833	713	<b>3605</b>
<b>G</b>	449	524	369	495	649	537	<b>3023</b>
<b>F</b>	420	448	377	519	572	583	<b>2919</b>
<b>H</b>	162	176	208	213	245	222	<b>1226</b>
<b>X</b>	154	167	145	198	182	199	<b>1045</b>
<b>Y</b>	9	9	5	10	13	10	<b>56</b>
<b>Z</b>	-	2	-	2	2	-	<b>6</b>
<b>suma</b>	<b>39975</b>	<b>43181</b>	<b>40870</b>	<b>48012</b>	<b>53784</b>	<b>47635</b>	<b>273457</b>

Tabela 2. Zestawienie częstości głosek w poemacie Lukrecjusza.



	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>VIII</b>	<b>IX</b>	<b>X</b>	<b>XI</b>	<b>XII</b>	<b>suma</b>
<b>E</b>	3389	3553	3115	3246	3981	4140	3705	3327	3630	4040	4069	4233	<b>44428</b>
<b>I</b>	2682	3071	2564	2499	3095	3189	3039	2582	2946	3360	3300	3367	<b>35694</b>
<b>A</b>	2653	2876	2690	2588	3051	3340	3012	2624	2909	3361	3276	3311	<b>35691</b>
<b>T</b>	2343	2368	2089	2113	2662	2706	2493	2224	2675	2919	2881	3082	<b>30555</b>
<b>U</b>	2209	2395	2098	2026	2675	2640	2395	2159	2482	2767	2835	3064	<b>29745</b>
<b>S</b>	2085	2343	2033	1902	2568	2533	2285	2009	2237	2557	2557	2636	<b>27745</b>
<b>R</b>	1920	2026	1861	1925	2190	2313	2163	1856	2138	2342	2471	2598	<b>25803</b>
<b>N</b>	1649	1785	1494	1536	2024	2104	1864	1665	1827	2089	2023	2228	<b>22288</b>
<b>M</b>	1456	1642	1407	1450	1578	1744	1417	1354	1606	1674	1779	1805	<b>18912</b>
<b>O</b>	1492	1471	1481	1349	1671	1657	1456	1348	1484	1607	1699	1818	<b>18533</b>
<b>C</b>	1085	1200	1102	1014	1339	1281	1158	1111	1198	1312	1318	1455	<b>14573</b>
<b>L</b>	916	929	877	825	1036	1094	1012	958	971	1100	1185	1155	<b>12058</b>
<b>P</b>	744	801	720	685	875	911	785	728	827	887	908	852	<b>9723</b>
<b>D</b>	671	823	711	688	813	864	703	684	785	905	856	913	<b>9416</b>
<b>Q<sup>u</sup></b>	519	557	458	482	632	621	556	454	525	618	606	645	<b>6673</b>
<b>V</b>	433	459	440	370	487	546	460	393	435	511	525	546	<b>5605</b>
<b>B</b>	422	411	386	349	434	483	465	445	404	421	461	453	<b>5134</b>
<b>G</b>	387	343	336	323	414	440	443	371	371	450	486	465	<b>4829</b>
<b>F</b>	286	328	254	310	322	355	357	287	321	361	359	407	<b>3947</b>
<b>H</b>	251	235	282	223	291	315	256	237	241	326	290	289	<b>3236</b>
<b>X</b>	117	159	131	143	169	151	134	152	127	146	182	156	<b>1767</b>
<b>Y</b>	77	49	63	60	66	61	70	52	60	64	46	38	<b>706</b>
<b>Z</b>	3	2	2	2	3	-	2	4	2	10	4	1	<b>35</b>
<b>suma</b>	<b>27789</b>	<b>29826</b>	<b>26594</b>	<b>26108</b>	<b>32376</b>	<b>33488</b>	<b>30230</b>	<b>27024</b>	<b>30201</b>	<b>33827</b>	<b>34116</b>	<b>35517</b>	<b>367096</b>

Tabela 3. Zestawienie częstości głosek w poemacie Wergiliusza.

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>VIII</b>	<b>IX</b>	<b>X</b>	<b>XI</b>	<b>XII</b>	<b>XIII</b>	<b>XIV</b>	<b>XV</b>	<b>suma</b>
<b>E</b>	3535	4050	3382	3679	3141	3204	4027	4081	3827	3478	3622	2868	4426	3884	4117	<b>55321</b>
<b>I</b>	2795	3144	2660	2941	2478	2693	3224	3303	2918	2749	2868	2318	3676	3165	3276	<b>44208</b>
<b>A</b>	2758	3151	2576	2843	2456	2697	3028	3176	2841	2552	2799	2188	3292	3078	3136	<b>42571</b>
<b>T</b>	2450	2806	2287	2495	2135	2253	2541	2776	2479	2356	2511	1957	2924	2483	2657	<b>37110</b>
<b>U</b>	2337	2668	2228	2482	1957	2089	2558	2586	2268	2161	2468	1954	2903	2625	2775	<b>36059</b>
<b>S</b>	2239	2401	2125	2299	1946	1965	2517	2556	2141	2019	2263	1711	2702	2343	2579	<b>33806</b>
<b>R</b>	1942	2243	1844	1997	1715	1749	2185	2177	2019	1873	1981	1648	2451	2147	2244	<b>30215</b>
<b>N</b>	1823	1933	1566	1798	1477	1575	1910	2005	1752	1710	1790	1340	2118	1875	2053	<b>26725</b>
<b>O</b>	1557	1653	1443	1540	1255	1360	1736	1703	1550	1481	1542	1232	1997	1574	1586	<b>23209</b>
<b>M</b>	1287	1469	1271	1366	1215	1296	1497	1506	1513	1256	1390	1084	1823	1586	1522	<b>21081</b>
<b>C</b>	1098	1320	1079	1166	952	1061	1280	1279	1117	1101	1200	953	1376	1218	1220	<b>17420</b>
<b>L</b>	983	1102	906	1038	809	990	1070	1117	949	939	1068	832	1210	1095	1069	<b>15177</b>
<b>P</b>	826	956	801	787	722	758	885	978	803	755	832	624	972	878	904	<b>12481</b>
<b>D</b>	832	879	750	825	715	721	888	932	866	731	781	672	995	843	862	<b>12292</b>
<b>Q<sup>u</sup></b>	581	707	589	657	498	526	663	642	621	572	608	511	797	680	674	<b>9326</b>
<b>V</b>	406	489	451	467	424	402	527	503	499	490	470	409	529	506	500	<b>7072</b>
<b>B</b>	475	452	414	486	339	410	447	440	402	366	439	321	465	466	460	<b>6382</b>
<b>G</b>	357	393	306	355	339	327	404	364	323	341	362	266	417	372	336	<b>5262</b>
<b>F</b>	310	355	289	311	226	291	353	365	379	289	331	263	376	345	366	<b>4849</b>
<b>H</b>	253	288	258	236	263	224	287	265	261	232	244	240	391	266	278	<b>3986</b>
<b>X</b>	123	155	139	157	132	154	165	180	128	119	139	129	174	147	113	<b>2154</b>
<b>Y</b>	47	57	45	61	77	52	48	46	47	55	61	68	72	64	60	<b>860</b>
<b>Z</b>	3	1	-	-	1	2	-	1	-	1	-	-	2	2	5	<b>18</b>
<b>suma</b>	<b>29017</b>	<b>32672</b>	<b>27409</b>	<b>29986</b>	<b>25272</b>	<b>26799</b>	<b>32240</b>	<b>32981</b>	<b>29703</b>	<b>27626</b>	<b>29769</b>	<b>23588</b>	<b>36088</b>	<b>31642</b>	<b>32792</b>	<b>447584</b>

Tabela 4. Zestawienie częstości głosek w poemacie Owidiusza.

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>suma</b>
<b>c</b>	107	118	120	134	143	151	<b>773</b>
<b>s</b>	92	92	121	157	136	108	<b>706</b>
<b>p</b>	95	103	85	123	143	98	<b>647</b>
<b>a</b>	60	46	110	94	87	86	<b>483</b>
<b>m</b>	51	48	67	62	79	61	<b>368</b>
<b>i</b>	46	34	49	59	50	90	<b>328</b>
<b>v</b>	37	29	46	62	86	54	<b>314</b>
<b>e</b>	48	25	59	57	54	66	<b>309</b>
<b>n</b>	59	46	66	31	67	38	<b>307</b>
<b>q<sup>u</sup></b>	67	53	29	55	45	40	<b>289</b>
<b>t</b>	32	26	24	27	63	56	<b>228</b>
<b>f</b>	18	16	24	45	40	56	<b>199</b>
<b>r</b>	50	19	16	29	41	24	<b>179</b>
<b>d</b>	21	20	29	24	42	28	<b>164</b>
<b>l</b>	6	12	9	16	27	14	<b>84</b>
<b>o</b>	14	17	6	13	12	6	<b>68</b>
<b>u</b>	6	9	7	18	10	12	<b>62</b>
<b>h</b>	1	2	4	2	3	6	<b>18</b>
<b>g</b>	2	6	2	1	1	3	<b>15</b>
<b>au</b>	-	1	2	3	4	3	<b>13</b>
<b>ae</b>	-	1	1	-	2	3	<b>7</b>
<b>j</b>	-	1	1	1	-	1	<b>4</b>
<b>b</b>	-	-	-	-	2	-	<b>2</b>
<b>eu</b>	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>ū</b>	-	-	-	-	-	-	
<b>Suma</b>	<b>812</b>	<b>724</b>	<b>877</b>	<b>1013</b>	<b>1138</b>	<b>1004</b>	<b>5568</b>

Tabela 5. Częstość aliterowanych głosek w poemacie Lukrecjusza.

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>VIII</b>	<b>IX</b>	<b>X</b>	<b>XI</b>	<b>XII</b>	<b>suma</b>
<b>s</b>	75	82	69	80	78	99	84	88	70	81	92	111	<b>1009</b>
<b>p</b>	62	80	81	55	98	89	83	57	80	80	93	72	<b>850</b>
<b>c</b>	47	70	63	52	78	71	68	57	74	69	90	83	<b>822</b>
<b>a</b>	46	48	49	47	67	70	71	60	73	59	93	75	<b>758</b>
<b>t</b>	49	28	36	58	52	66	58	44	65	55	69	72	<b>652</b>
<b>m</b>	44	42	36	49	46	51	37	35	50	52	53	74	<b>569</b>
<b>d</b>	24	46	28	33	28	36	27	27	25	37	28	40	<b>379</b>
<b>i</b>	24	27	20	27	38	30	25	37	30	37	36	45	<b>376</b>
<b>v</b>	29	26	35	20	30	42	29	31	18	34	34	41	<b>369</b>
<b>n</b>	24	27	18	28	35	37	31	25	30	26	30	38	<b>349</b>
<b>f</b>	21	34	26	31	26	27	32	17	28	35	30	33	<b>340</b>
<b>e</b>	10	20	18	21	27	27	23	18	29	20	34	34	<b>281</b>
<b>l</b>	23	13	23	11	10	21	19	17	10	10	19	19	<b>195</b>
<b>r</b>	9	17	10	12	9	22	14	19	23	17	14	19	<b>185</b>
<b>q<sup>u</sup></b>	15	16	7	13	17	19	14	10	19	20	11	21	<b>182</b>
<b>h</b>	10	8	10	15	14	12	12	6	12	13	17	18	<b>147</b>
<b>o</b>	5	4	1	5	4	4	8	5	3	7	5	10	<b>61</b>
<b>j</b>	7	5	2	5	1	4	6	1	3	5	2	8	<b>49</b>
<b>u</b>	5	3	1	3	1	8	4	5	3	2	3	4	<b>42</b>
<b>g</b>	4	2	5	3	5	7	4	-	2	5	2	1	<b>40</b>
<b>au</b>	4	-	1	2	-	4	3	2	4	2	1	2	<b>25</b>
<b>b</b>	2	1	2	2	2	3	1	-	1	-	1	1	<b>16</b>
<b>ae</b>	1	1	2	-	1	-	3	1	1	2	-	-	<b>12</b>
<b>ē</b>	-	1	-	2	1	-	1	-	2	1	-	1	<b>9</b>
<b>ī</b>	2	2	2	1	-	1	-	-	-	-	-	-	<b>8</b>
<b>ō</b>	1	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	<b>3</b>
<b>ā</b>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>2</b>
<b>eu</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>ū</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>suma</b>	<b>543</b>	<b>603</b>	<b>546</b>	<b>576</b>	<b>668</b>	<b>750</b>	<b>658</b>	<b>562</b>	<b>575</b>	<b>670</b>	<b>758</b>	<b>823</b>	<b>7732</b>

Tabela 6. Częstość aliterowanych głosek w poemacie Wergiliusza.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	suma
<b>s</b>	95	89	86	85	71	77	100	84	75	62	80	53	99	89	83	<b>1228</b>
<b>p</b>	74	110	60	57	66	72	84	97	72	67	69	64	96	85	82	<b>1155</b>
<b>c</b>	66	73	58	65	72	58	89	59	59	66	61	55	86	72	76	<b>1015</b>
<b>a</b>	50	47	52	55	43	41	62	44	39	45	55	47	47	43	49	<b>719</b>
<b>m</b>	25	37	31	35	49	43	58	60	53	35	31	26	69	59	38	<b>649</b>
<b>i</b>	35	44	44	44	28	39	45	59	34	35	37	35	39	38	41	<b>597</b>
<b>t</b>	39	47	23	39	37	37	39	45	44	36	31	35	62	39	36	<b>589</b>
<b>n</b>	39	40	30	38	31	36	41	31	49	46	35	26	47	36	53	<b>578</b>
<b>e</b>	28	47	37	38	32	29	35	37	35	33	33	19	40	26	36	<b>505</b>
<b>v</b>	25	29	28	29	31	30	36	35	32	38	35	24	37	34	25	<b>468</b>
<b>d</b>	29	22	22	28	25	20	32	38	36	27	19	15	39	30	27	<b>409</b>
<b>f</b>	28	27	24	17	19	28	27	22	36	25	28	22	28	29	33	<b>393</b>
<b>q<sup>u</sup></b>	15	22	20	14	16	20	18	10	32	24	13	15	26	26	20	<b>291</b>
<b>l</b>	18	16	6	12	13	12	9	11	15	10	19	8	10	10	11	<b>180</b>
<b>r</b>	7	9	13	7	8	10	16	10	3	7	9	8	11	17	16	<b>151</b>
<b>h</b>	6	4	9	11	11	9	7	11	9	11	8	8	15	7	10	<b>136</b>
<b>o</b>	8	8	4	4	4	5	7	6	2	5	5	6	1	3	2	<b>70</b>
<b>j</b>	6	2	11	1	1	3	2	5	4	5	3	2	2	4	3	<b>54</b>
<b>u</b>	5	3	4	7	2	3	1	1	1	1	9	1	6	1	3	<b>48</b>
<b>g</b>	3	1	-	5	1	4	2	-	1	4	2	4	1	2	3	<b>33</b>
<b>au</b>	-	3	1	7	2	-	3	2	3	3	2	-	2	-	4	<b>32</b>
<b>b</b>	-	-	1	4	1	-	-	1	-	1	1	1	1	1	-	<b>12</b>
<b>ae</b>	2	1	-	1	1	-	1	-	-	-	4	1	-	1	-	<b>12</b>
<b>ū</b>	2	-	-	1	1	-	1	-	1	1	1	-	-	1	1	<b>10</b>
<b>ē</b>	1	-	1	-	2	-	1	-	-	-	2	-	-	-	2	<b>9</b>
<b>ā</b>	-	1	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	3	-	2	<b>8</b>
<b>ī</b>	-	1	1	1	2	-	-	2	-	-	-	-	1	-	-	<b>8</b>
<b>ō</b>	1	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	1	1	2	<b>7</b>
<b>Suma</b>	<b>607</b>	<b>683</b>	<b>566</b>	<b>606</b>	<b>569</b>	<b>577</b>	<b>717</b>	<b>670</b>	<b>635</b>	<b>588</b>	<b>592</b>	<b>475</b>	<b>769</b>	<b>654</b>	<b>658</b>	<b>9366</b>

Tabela 7. Częstość aliterowanych głosek w poemacie Owidiusza.

	<b>2</b>	<b>2+2</b>	<b>2+2+2</b>	<b>3</b>	<b>3+2</b>	<b>3+2+2</b>	<b>3+3</b>	<b>4</b>	<b>4+2</b>	<b>5</b>	<b>5+2</b>	<b>6</b>	<b>suma</b>
<b>I</b>	500	97	3	68	10	-	-	5	-	1	-	-	<b>684</b>
<b>II</b>	437	80	2	83	16	-	-	3	1	-	-	-	<b>622</b>
<b>III</b>	500	107	2	66	24	1	2	6	1	1	1		<b>711</b>
<b>IV</b>	549	141	4	100	23	1	2	9	3	-	-	1	<b>833</b>
<b>V</b>	645	140	7	116	30	-	1	11	-	2	-	-	<b>952</b>
<b>VI</b>	588	130	5	89	26	1	-	7	-	-	-	-	<b>846</b>
<b>suma</b>	<b>3219</b>	<b>695</b>	<b>23</b>	<b>522</b>	<b>129</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>41</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4648</b>

Tabela 8. Częstość aliteracji „wielokrotnych” w poemacie Lukrecjusza.

	<b>2</b>	<b>2+2</b>	<b>2+2+2</b>	<b>3</b>	<b>3+2</b>	<b>3+2+2</b>	<b>3+3</b>	<b>4</b>	<b>4+2</b>	<b>5</b>	<b>suma</b>
<b>I</b>	310	71	8	39	9	-	-	-	1	-	<b>438</b>
<b>II</b>	360	83	3	38	13	-	1	4	-	-	<b>502</b>
<b>III</b>	345	67	4	39	7	-	-	2	1	-	<b>465</b>
<b>IV</b>	322	88	3	42	10	1	-	3	1	-	<b>470</b>
<b>V</b>	353	105	5	54	14	1	1	-	-	1	<b>534</b>
<b>VI</b>	402	113	12	42	15	2	-	6	-	-	<b>592</b>
<b>VII</b>	355	114	3	31	14	-	-	-	2	-	<b>519</b>
<b>VIII</b>	319	77	3	34	8	-	-	1	2	-	<b>444</b>
<b>IX</b>	369	96	6	30	16	1	1	4	1	-	<b>524</b>
<b>X</b>	376	105	3	46	21	-	1	5	1	-	<b>558</b>
<b>XI</b>	415	97	9	52	24	2	2	6	-	-	<b>607</b>
<b>XII</b>	416	133	9	58	26	1	1	7	1	-	<b>652</b>
<b>suma</b>	<b>4342</b>	<b>1149</b>	<b>68</b>	<b>505</b>	<b>177</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>38</b>	<b>10</b>	<b>1</b>	<b>6305</b>

Tabela 9. Częstość aliteracji „wielokrotnych” w poemacie Wergiliusza.

	<b>2</b>	<b>2+2</b>	<b>2+2+2</b>	<b>2+2+2+2</b>	<b>3</b>	<b>3+2</b>	<b>3+2+2</b>	<b>3+2+2+2</b>	<b>3+3</b>	<b>3+3+2</b>	<b>4</b>	<b>4+2</b>	<b>4+2+2</b>	<b>4+3</b>	<b>5</b>	<b>suma</b>
<b>I</b>	363	79	5	-	39	11	2	-	1	-	6	-	-	-	-	<b>506</b>
<b>II</b>	414	90	7	-	38	14	-	-	-	-	5	1	-	-	-	<b>569</b>
<b>III</b>	285	83	10	-	38	20	-	-	-	-	4	-	1	-	-	<b>441</b>
<b>IV</b>	333	83	10	1	37	14	1	1	-	-	2	-	-	-	-	<b>482</b>
<b>V</b>	312	88	8	1	30	6	2	-	-	-	2	-	-	1	-	<b>450</b>
<b>VI</b>	324	75	9	-	32	15	1	-	1	-	3	-	-	-	-	<b>460</b>
<b>VII</b>	385	114	9	1	38	18	-	-	-	-	4	-	-	-	-	<b>569</b>
<b>VIII</b>	391	92	9	-	23	14		-	-	-	2	3	-	-	-	<b>534</b>
<b>IX</b>	345	95	9	-	39	12	2	-	-	-	4	-	-	-	-	<b>506</b>
<b>X</b>	319	83	7	-	37	18	2	-	-	-	1	-	-	-	-	<b>467</b>
<b>XI</b>	336	85	4	-	28	18	-	-	2	-	2	1	-	-	-	<b>476</b>
<b>XII</b>	269	69	9	-	25	6	2	-	-	-	4	1	-	-	1	<b>386</b>
<b>XIII</b>	402	124	6	-	42	20	2	-	1	1	6	-	-	-	-	<b>604</b>
<b>XIV</b>	358	90	15	-	35	13	-	-	2	-	3	1	-	-	1	<b>518</b>
<b>XV</b>	379	92	6	-	42	14	-	1	-	-	1	1	-	-	-	<b>536</b>
<b>suma</b>	<b>5215</b>	<b>1342</b>	<b>123</b>	<b>3</b>	<b>523</b>	<b>213</b>	<b>14</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>49</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>7504</b>

Tabela 10. Częstość aliteracji „wielokrotnych” w poemacie Owidiusza.



ranga	słowo	%
1.	<b>et</b>	2.55
2.	<b>qui</b>	2.10
3.	<b>in</b>	1.86
4.	<b>sum</b>	1.83
5.	<b>neque</b>	1.18
6.	<b>quis</b>	1.12
7.	<b>atque</b>	1.07
8.	<b>res</b>	1.04
9.	<b>possum</b>	1.03
10.	<b>corpus</b>	0.96
11.	<b>ut</b>	0.92
12.	<b>cum</b>	0.85
13.	<b>video</b>	0.77
14.	<b>edo</b>	0.76
15.	<b>hic</b>	0.75
16.	<b>ex</b>	0.71
17.	<b>per</b>	0.64
18.	<b>sui</b>	0.63
19.	<b>is</b>	0.61
20.	<b>non</b>	0.59
21.	<b>terra</b>	0.54
22.	<b>natura</b>	0.49
23.	<b>ipse</b>	0.48
24.	<b>fio</b>	0.48
25.	<b>nam</b>	0.45

ranga	słowo	%
26.	<b>ratio</b>	0.45
27.	<b>si</b>	0.43
28.	<b>magnus</b>	0.39
29.	<b>omnis</b>	0.39
30.	<b>enim</b>	0.37
31.	<b>inter</b>	0.36
32.	<b>tamen</b>	0.35
33.	<b>quisque</b>	0.34
34.	<b>ad</b>	0.33
35.	<b>nos</b>	0.33
36.	<b>quoque</b>	0.33
37.	<b>omne</b>	0.33
38.	<b>animus</b>	0.32
39.	<b>aut</b>	0.32
40.	<b>multus</b>	0.31
41.	<b>de</b>	0.31
42.	<b>pars</b>	0.31
43.	<b>tempus</b>	0.30
44.	<b>etiam</b>	0.29
45.	<b>ab</b>	0.29
46.	<b>jam</b>	0.28
47.	<b>facio</b>	0.28
48.	<b>quoniam</b>	0.28
49.	<b>sed</b>	0.28
50.	<b>alius</b>	0.27

Tabela 11. Zestawienie 50 najczęściej używanych słów w dziele Lukrecjusza.

ranga	słowo	%
1.	<b>et</b>	3.37
2.	<b>hic</b>	1.24
3.	<b>in</b>	1.19
4.	<b>qui</b>	0.91
5.	<b>quis</b>	0.87
6.	<b>tu</b>	0.75
7.	<b>neque</b>	0.67
8.	<b>atque</b>	0.65
9.	<b>sum</b>	0.61
10.	<b>ego</b>	0.59
11.	<b>per</b>	0.55
12.	<b>ad</b>	0.50
13.	<b>ipse</b>	0.46
14.	<b>ille</b>	0.45
15.	<b>non</b>	0.44
16.	<b>sui</b>	0.43
17.	<b>fero</b>	0.42
18.	<b>iam</b>	0.41
19.	<b>magnus</b>	0.41
20.	<b>do</b>	0.39
21.	<b>tum</b>	0.38
22.	<b>cum</b>	0.37
23.	<b>aut</b>	0.34
24.	<b>nunc</b>	0.34
25.	<b>urbs</b>	0.31

ranga	słowo	%
26.	<b>manus</b>	0.31
27.	<b>video</b>	0.30
28.	<b>deus</b>	0.28
29.	<b>dico</b>	0.28
30.	<b>primus</b>	0.27
31.	<b>si</b>	0.27
32.	<b>ingens</b>	0.26
33.	<b>ab</b>	0.26
34.	<b>terra</b>	0.26
35.	<b>sic</b>	0.25
36.	<b>sub</b>	0.25
37.	<b>venio</b>	0.25
38.	<b>pater</b>	0.25
39.	<b>for</b>	0.25
40.	<b>ut</b>	0.24
41.	<b>Turnus</b>	0.24
42.	<b>sed</b>	0.23
43.	<b>edo</b>	0.23
44.	<b>at</b>	0.23
45.	<b>omnis</b>	0.22
46.	<b>eo</b>	0.22
47.	<b>arma</b>	0.22
48.	<b>tantus</b>	0.21
49.	<b>voco</b>	0.21
50.	<b>ex</b>	0.21

Tabela 12. Zestawienie 50 najczęściej używanych słów w dziele Wergiliusza.

ranga	słowo	%
1.	<b>et</b>	2.73
2.	<b>sum</b>	1.94
3.	<b>in</b>	1.40
4.	<b>qui</b>	1.17
5.	<b>neque</b>	0.93
6.	<b>hic</b>	0.90
7.	<b>quis</b>	0.89
8.	<b>edo</b>	0.82
9.	<b>ego</b>	0.78
10.	<b>non</b>	0.76
11.	<b>ille</b>	0.72
12.	<b>tu</b>	0.66
13.	<b>cum</b>	0.52
14.	<b>video</b>	0.51
15.	<b>ut</b>	0.49
16.	<b>dico</b>	0.47
17.	<b>per</b>	0.42
18.	<b>do</b>	0.38
19.	<b>sed</b>	0.38
20.	<b>tamen</b>	0.37
21.	<b>ipse</b>	0.36
22.	<b>possum</b>	0.36
23.	<b>quoque</b>	0.35
24.	<b>ad</b>	0.35
25.	<b>facio</b>	0.34

ranga	słowo	%
26.	<b>fero</b>	0.33
27.	<b>ab</b>	0.33
28.	<b>deus</b>	0.31
29.	<b>si</b>	0.30
30.	<b>corpus</b>	0.29
31.	<b>iam</b>	0.28
32.	<b>sui</b>	0.28
33.	<b>habeo</b>	0.27
34.	<b>terra</b>	0.26
35.	<b>de</b>	0.25
36.	<b>suus</b>	0.24
37.	<b>manus</b>	0.23
38.	<b>peto</b>	0.23
39.	<b>illic</b>	0.23
40.	<b>pars</b>	0.22
41.	<b>venio</b>	0.22
42.	<b>magnus</b>	0.22
43.	<b>pectus</b>	0.22
44.	<b>nunc</b>	0.21
45.	<b>dum</b>	0.21
46.	<b>longus</b>	0.21
47.	<b>teneo</b>	0.20
48.	<b>moveo</b>	0.20
49.	<b>at</b>	0.19
50.	<b>inquam</b>	0.19

Tabela 13. Zestawienie 50 najczęściej używanych słów w dziele Owidiusza.

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	suma
<b>RA RA</b>	1	3	1	1	-	1	<b>7</b>
<b>RA RE</b>	16	6	5	12	9	3	<b>51</b>
<b>RE RE</b>	7	12	9	8	4	5	<b>45</b>
<b>RE RA</b>	2	2	-	1	2	-	<b>7</b>
<b>MA MA</b>	2	2	-	-	1	1	<b>6</b>
<b>MA ME</b>	-	1	1	-	-	-	<b>2</b>
<b>MO MO</b>	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TA TA</b>	-	2	-	1	1	4	<b>8</b>
<b>TA TE</b>	3	5	2	4	-	2	<b>16</b>
<b>TE TE</b>	2	1	-	-	2	1	<b>6</b>
<b>TE TA</b>	1	-	-	1	-	1	<b>3</b>
<b>TO TO</b>	-	-	-	-	-	2	<b>2</b>
<b>SA SA</b>	-	-	2	-	-	1	<b>3</b>
<b>SA SE</b>	-	1	2	1	1	-	<b>5</b>
<b>SE SE</b>	3	-	-	-	-	1	<b>4</b>
<b>SE SA</b>	1	1	1	-	-	-	<b>3</b>
<b>SI SI</b>	-	1	-	1	2	1	<b>5</b>
<b>SU SU</b>	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>CA CA</b>	1	1	1	1	2	-	<b>6</b>
<b>CE CA</b>	-	-	-	1	-	-	<b>1</b>
<b>CO CO</b>	-	1	1	1	-	1	<b>4</b>
<b>NA NA</b>	-	-	-	1	-	-	<b>1</b>
<b>NA NE</b>	3	2	-	2	2	2	<b>11</b>
<b>NE NE</b>	1	-	1	-	3	-	<b>5</b>
<b>NE NA</b>	-	1	-	1	-	-	<b>2</b>
<b>NO NO</b>	-	-	1	-	-	-	<b>1</b>
<b>LA LA</b>	2	5	-	-	3	-	<b>10</b>
<b>LE LE</b>	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>LE LA</b>	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>DA DA</b>	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>DA DE</b>	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>DE DE</b>	-	-	-	1	1	1	<b>3</b>
<b>DE DA</b>	-	1	-	-	1	-	<b>2</b>
<b>QUE QUE</b>	1	3	3	1	-	1	<b>9</b>
<b>VE VA</b>	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>suma</b>	<b>47</b>	<b>52</b>	<b>30</b>	<b>39</b>	<b>37</b>	<b>30</b>	<b>235</b>

Tabela 14. Homofonia sylabiczna w poemacie Lukrecjusza.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	suma
<b>RA RA</b>	-	-	-	-	1	1	1	1	-	-	1	-	<b>5</b>
<b>RA RE</b>	3	3	3	5	1	1	5	2	4	2	4	3	<b>36</b>
<b>RE RE</b>	5	4	4	4	5	8	3	4	4	1	3	5	<b>50</b>
<b>RE RA</b>	-	-	1	1	3	3	2	2	1	2	1	-	<b>16</b>
<b>RO RO</b>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>MA MA</b>	-	1	-	-	-	-	1	2	1	2	2	3	<b>12</b>
<b>MA ME</b>	-	1	-	-	1	1	-	1	-	-	-	1	<b>5</b>
<b>ME ME</b>	-	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-	-	<b>3</b>
<b>ME MA</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TA TA</b>	-	1	2	-	2	-	-	-	-	1	-	-	<b>6</b>
<b>TA TE</b>	-	1	3	1	3	4	3	1	2	2	2	1	<b>23</b>
<b>TE TE</b>	-	1	2	3	2	3	-	1	1	-	-	1	<b>14</b>
<b>TE TA</b>	1	-	-	1	-	1	-	-	1	1	-	1	<b>6</b>
<b>TO TO</b>	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	<b>2</b>
<b>SA SA</b>	-	-	-	1	1	1	1	-	1	-	1	3	<b>9</b>
<b>SA SE</b>	2	1	-	1	1	-	1	-	-	1	2	-	<b>9</b>
<b>SE SE</b>	-	-	-	-	1	1	-	1	1	3	-	3	<b>10</b>
<b>SE SA</b>	2	1	-	-	-	-	1	1	1	-	1	1	<b>8</b>
<b>SI SI</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>CA CA</b>	1	1	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	<b>4</b>
<b>CE CE</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>CE CA</b>	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>2</b>
<b>CO CO</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	<b>2</b>
<b>CI CI</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>NA NE</b>	-	-	-	-	-	-	3	-	1	1	1	1	<b>7</b>
<b>NE NE</b>	-	-	1	-	2	1	-	1	-	-	1	-	<b>6</b>
<b>NE NA</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>2</b>
<b>NO NO</b>	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	<b>2</b>
<b>LA LA</b>	-	-	1	-	-	1	-	1	-	2	-	-	<b>5</b>
<b>LA LE</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	<b>2</b>
<b>LE LE</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>LE LA</b>	1	-	1	-	-	1	-	1	1	-	1	1	<b>7</b>
<b>LO LO</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>DA DE</b>	1	1	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	<b>4</b>
<b>DE DE</b>	-	-	1	-	1	-	1	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>DE DA</b>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	<b>2</b>
<b>DI DI</b>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>suma</b>	<b>17</b>	<b>21</b>	<b>21</b>	<b>19</b>	<b>24</b>	<b>33</b>	<b>23</b>	<b>21</b>	<b>21</b>	<b>20</b>	<b>23</b>	<b>27</b>	<b>270</b>

Tabela 15. Homofonia sylabiczna w poemacie Wergiliusza.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	suma
RA RA	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	2	7
RA RE	4	5	6	5	2	5	2	5	2	8	5	2	4	3	3	61
RE RE	4	3	6	2	4	5	1	4	5	3	7	2	5	4	5	60
RE RA	-	-	2	-	2	1	2	3	-	-	2	2	-	4	1	19
MA MA	1	-	-	-	2	3	-	-	-	1	-	-	2	1	1	11
MA ME	-	-	1	-	-	-	1	1	-	2	-	2	-	1	-	8
ME ME	-	1	1	-	1	-	2	1	1	-	1	2	-	-	-	10
ME MA	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	1	-	-	3
MO MO	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	2
TA TA	1	1	1	1	1	-	-	1	-	-	-	-	1	-	1	8
TA TE	2	-	3	-	3	-	-	2	2	-	1	1	2	2	2	20
TE TE	4	-	-	2	1	3	2	3	-	1	1	-	-	1	-	18
TE TA	1	1	1	-	2	-	1	1	2	-	4	1	4	1	3	22
TO TO	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
SA SA	-	-	-	-	-	1	1	-	-	1	1	-	-	-	-	4
SA SE	1	-	-	-	1	-	-	3	2	-	-	1	-	-	-	8
SE SE	-	-	-	1	1	1	3	1	-	-	1	-	-	1	1	10
SE SA	1	-	1	-	-	-	-	1	-	-	1	1	-	1	1	7
SI SI	2	-	1	-	2	1	-	-	2	3	1	-	-	-	2	14
CA CA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
CA CE	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
CE CE	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
CE CA	-	-	1	-	-	-	1	2	-	1	2	1	1	2	2	13
NA NA	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	1	1	1	-	-	6
NA NE	2	-	-	1	1	-	1	-	-	3	3	2	1	1	1	16
NE NE	1	-	1	-	-	1	-	-	2	-	-	1	1	-	1	8
NE NA	1	1	2	3	1	2	3	2	1	-	-	3	1	-	5	25
NO NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
LA LA	1	-	-	-	1	2	1	-	-	-	1	1	2	1	-	10
LA LE	1	-	-	1	-	-	2	2	-	-	1	-	1	1	-	9
LE LE	-	1	-	-	-	1	-	-	1	-	-	1	-	-	-	4
LE LA	-	-	3	-	2	-	-	1	-	-	-	-	1	1	-	8
DA DA	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	3
DA DE	-	1	-	1	-	1	-	1	-	-	1	-	-	2	-	7
DE DE	-	1	-	-	1	1	-	-	-	1	-	-	1	-	-	5
DE DA	-	-	1	-	-	1	1	-	-	-	1	-	1	-	1	6
DI DI	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
QUE QUE	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	1	6
VE VE	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
suma	29	18	34	17	29	30	24	35	22	26	37	26	32	32	34	425

Tabela 16. Homofonia sylabiczna w poemacie Owidiusza.

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>suma</b>
<b>RE RU</b>	1	-	2	-	2	1	<b>6</b>
<b>TE TU</b>	1	1	-	-	1	1	<b>4</b>
<b>SE SU</b>	1	1	2	3	4	3	<b>14</b>
<b>SA SO</b>	1	-	-	1	-	-	<b>2</b>
<b>CA CO</b>	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>MA MI</b>	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TA TI</b>	1	-	2	-	1	-	<b>4</b>
<b>SA SI</b>	1	1	1	-	-	2	<b>5</b>
<b>DA DI</b>	1	-	1	-	1	-	<b>3</b>
<b>TE TI</b>	1	1	1	-	-	-	<b>3</b>
<b>SE SI</b>	2	2	2	1	-	2	<b>9</b>
<b>RA RU</b>	2	-	-	1	-	1	<b>4</b>
<b>TA TU</b>	1	-	-	2	3	1	<b>7</b>
<b>SA SU</b>	2	-	-	2	2	4	<b>10</b>
<b>RE RO</b>	1	-	-	-	1	-	<b>2</b>
<b>LE LO</b>	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>RI RA</b>	1	3	1	6	-	1	<b>12</b>
<b>RI RE</b>	1	2	1	1	1	-	<b>6</b>
<b>TI TE</b>	1	1	-	1	1	-	<b>4</b>
<b>SI SO</b>	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>CI CO</b>	1	-	-	1	-	1	<b>3</b>
<b>TI TU</b>	1	-	-	-	-	1	<b>2</b>
<b>SI SU</b>	2	1	2	1	-	-	<b>6</b>
<b>LI LU</b>	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TO TA</b>	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>RO RE</b>	2	1	-	3	1	1	<b>8</b>
<b>TO TE</b>	1	4	-	1	4	1	<b>11</b>
<b>NO NU</b>	2	-	-	-	-	2	<b>4</b>
<b>DO DU</b>	1	-	-	-	-		<b>1</b>
<b>TU TE</b>	1	1	-	-	-	-	<b>2</b>
<b>NE NU</b>	-	-	-	-	-	2	<b>2</b>
<b>MA MO</b>	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TA TO</b>	-	1	-	1	-	-	<b>2</b>
<b>NA NO</b>	-	1	1	1	-	3	<b>6</b>
<b>RA RI</b>	1	-	-	-	-	1	<b>2</b>
<b>ME MI</b>	-	1	-	2	1	-	<b>4</b>
<b>TA TU</b>	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>SA SU</b>	3	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>CA CU</b>	-	1	1	1	-	2	<b>5</b>
<b>NA NU</b>	-	1	-	-	-	2	<b>3</b>
<b>CE CO</b>	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>VE VO</b>	-	1	1	-	-	-	<b>2</b>
<b>SI SE</b>	-	2	1	1	2	-	<b>6</b>
<b>CI CE</b>	-	2	-	-	1	-	<b>3</b>
<b>LI LE</b>	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>RI RO</b>	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TI TO</b>	-	1	-	-	-	1	<b>2</b>
<b>SO SI</b>	-	1	-	-	-	1	<b>2</b>
<b>CO CI</b>	-	1	1	-	-	-	<b>2</b>
<b>DO DI</b>	-	1	1	1	-	-	<b>3</b>
<b>SU SE</b>	-	1	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>LA LO</b>	-	-	1	-	2	-	<b>3</b>

CA CI	-	-	1	-	-	-	1
SE SO	-	-	1	-	-	-	1
MI MA	-	-	1	-	-	-	1
MI MO	-	-	1	-	-	-	1
MI MU	-	-	1	-	-	-	1
RO RA	-	-	1	-	-	-	1
MO MA	-	-	1	-	-	-	1
SO SA	-	-	1	-	-	-	1
DO DE	-	-	1	-	-	-	1
LO LU	-	-	1	-	-	-	1
RA RO	-	-	-	1	-	-	1
NA NO	-	-	-	1	1	-	2
NA NI	-	-	-	1	1	1	3
LA LI	-	-	-	1	-	-	1
RE RI	-	-	-	2	-	-	2
TE TI	-	-	-	2	-	3	5
CE CI	-	-	-	1	-	-	1
VE VI	-	-	-	2	-	-	2
MA MU	-	-	-	1	2	-	3
LA LU	-	-	-	1	-	-	1
TI TA	-	-	-	1	-	-	1
CI CA	-	-	-	1	-	-	1
LI LA	-	-	-	1	1	-	2
MI ME	-	-	-	1	-	1	2
RO RU	-	-	-	1	-	-	1
SO SU	-	-	-	1	1	1	3
SU SA	-	-	-	1	-	-	1
VA VI	-	-	-	-	1	-	1
DE DI	-	-	-	-	1	1	2
ME MO	-	-	-	-	1	1	2
NE NO	-	-	-	-	2	1	3
SI SA	-	-	-	-	1	1	2
DI DE	-	-	-	-	1	-	1
CI CU	-	-	-	-	1	-	1
NI NU	-	-	-	-	1	-	1
TO TU	-	-	-	-	3	-	3
SU SO	-	-	-	-	1	-	1
ME MU	-	-	-	-	-	1	1
CA CO	-	-	-	-	-	1	1
NI NA	-	-	-	-	-	1	1
TI TE	-	-	-	-	-	1	1
NI NO	-	-	-	-	-	1	1
LI LO	-	-	-	-	-	1	1
MO MA	-	-	-	-	-	1	1
NO NA	-	-	-	-	-	1	1
SU SE	-	-	-	-	-	2	2
SU SI	-	-	-	-	-	1	1
OR OR	-	-	1	1	1	-	3
IT IT	1	1	1	1	-	3	7
PE PA	-	-	-	-	-	1	1
suma	41	40	34	53	48	59	275

Tabela 17. Homofonia sylabiczna (typ 2) w poemacie Lukrecjusza.



	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	suma
<b>TATU</b>	3	3	2					2	1		3	4	<b>18</b>
<b>SA SU</b>	1	1				1		2		2	1	3	<b>11</b>
<b>RE RU</b>	1		1					2	1	3			<b>8</b>
<b>NE NU</b>	1	1			1	1			1				<b>5</b>
<b>TA TI</b>	4	1		1						1			<b>7</b>
<b>MA MI</b>	2		1	1				1		2	2	1	<b>10</b>
<b>LA LI</b>	1				1								<b>2</b>
<b>SE SI</b>	1					1				1	1	1	<b>5</b>
<b>SA SO</b>	1	1		1	2					1			<b>6</b>
<b>TE TO</b>	1				1			1				1	<b>4</b>
<b>CE CO</b>	1						1				1		<b>3</b>
<b>NE NO</b>	1	2				1	3		1	2	2		<b>12</b>
<b>DE DO</b>	1	1			1	1		1					<b>5</b>
<b>TI TA</b>	3			2		1			1				<b>7</b>
<b>CI CA</b>	1							1					<b>2</b>
<b>RI RE</b>	1	1			1								<b>3</b>
<b>NI NO</b>	1					1	1	2					<b>5</b>
<b>LI LU</b>	1												<b>1</b>
<b>MA MU</b>	-	1											<b>1</b>
<b>VA VA</b>	-	1											<b>1</b>
<b>SE SU</b>	-	1	1	3	3	3	2		2	2		2	<b>19</b>
<b>TE TU</b>	-	3		1	1	4		1		1	3	6	<b>20</b>
<b>CE CU</b>	-	1											<b>1</b>
<b>SA SI</b>	-	1				2				1	1		<b>5</b>
<b>NA NI</b>	-	1											<b>1</b>
<b>RA RO</b>	-	1							2			1	<b>4</b>
<b>MA MO</b>	-	1				1	1	1		1	1		<b>6</b>
<b>LA LO</b>	-	1											<b>1</b>
<b>SE SO</b>	-	1		1									<b>2</b>
<b>SI SA</b>	-	1					1						<b>2</b>
<b>LI LA</b>	-	1									1		<b>2</b>
<b>LO LA</b>	-	1	1										<b>2</b>
<b>RO RE</b>	-	1		1			1		1				<b>4</b>
<b>SO SE</b>	-	1											<b>1</b>
<b>TU TE</b>	-	2		1	1	1				1	1		<b>7</b>
<b>DA DU</b>	-	-	1										<b>1</b>
<b>LE LU</b>	-	-	1										<b>1</b>
<b>CE CI</b>	-	-	1										<b>1</b>
<b>TA TO</b>	-	-	1	2									<b>3</b>
<b>TO TE</b>	-	-	1	1	1	1	1		4		1		<b>10</b>
<b>VO VE</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>LO LU</b>	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>NE NI</b>	-	-	-	2	2	-	-	1	2	1	-		<b>8</b>
<b>NA NO</b>	-	-	-	1	-	2	3	-	-	1	-	1	<b>8</b>
<b>ME MO</b>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>MO MA</b>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>DO DU</b>	-	-	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	<b>3</b>

DA DI	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
VE VI	-	-	-	-	1	-	-	-	-	2	1	1	5
TI TE	-	-	-	-	2	1	2	2	-	1	-	2	10
CI CE	-	-	-	-	1		-	-	-	-	-	-	1
TO TA	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
MO MI	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	1	-	3
SO SU	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	2	3
CU CO	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-			1
RA RU	-	-	-	-	-	1	1	1	1	-	1	4	9
RA RI	-	-	-	-	-	1	-		1	-	-	-	2
RE RI	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	2
VE VI	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
CA CO	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	2
DA DO	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	1	-	3
RI RE	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	2
MO ME	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	2
DO DE	-	-	-	-	-	2	-	-	1	-	-	-	3
SU SI	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
NA NU	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
LA LU	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	2
TI TO	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
CI CO	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
TO TU	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	2	4
SU SE	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
LE LI	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
MI ME	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
NI NE	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	2
TI TU	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	1	1	4
SI SU	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	2
NI NU	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
TO TA	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
LO LA	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	2
LO LE	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
DO DE	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
TU TA	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	1	3
NU NO	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
TE TU	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
DA DI	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
VA VI	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
LE LO	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
MI MA	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
TI TE	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	2
MI MO	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	2
MI MU	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
NA NU	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
DI DO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
RU RO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	2
RE RO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1	3

<b>SI SO</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>VI VO</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>TO TI</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
<b>CO CU</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	<b>2</b>
<b>TU TI</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	<b>2</b>
<b>TE TI</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>SI SE</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>VI VE</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>NO NA</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>RO RU</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>1</b>
<b>IT IT</b>					3	1	2						<b>6</b>
<b>AS AS</b>				1									<b>1</b>
<b>suma</b>	<b>13</b>	<b>23</b>	<b>25</b>	<b>42</b>	<b>21</b>	<b>34</b>	<b>35</b>	<b>28</b>	<b>32</b>	<b>42</b>	<b>13</b>	<b>23</b>	<b>352</b>

Tabela 18. Homofonia sylabiczna (typ 2) w poemacie Wergiliusza.

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>VIII</b>	<b>IX</b>	<b>X</b>	<b>XI</b>	<b>XII</b>	<b>XIII</b>	<b>XIV</b>	<b>XV</b>	<b>suma</b>
<b>RA RU</b>	2	2	2	1	1	2	-	1	-	-	1	1	-	-	-	<b>13</b>
<b>SA SU</b>	1	-	3	-	-	3	-	2	3	-	1	1	3	2	-	<b>19</b>
<b>NA NU</b>	3	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	<b>5</b>
<b>RE RU</b>	1	-	2	2	-	1	-	-	-	1	1	-	-	-	-	<b>8</b>
<b>TE TU</b>	2	-	1	-	-	-	2	-	1	-	1	-	2	2	-	<b>11</b>
<b>NE NU</b>	1	-	-	-	-	1	1	-	1	-	2	-	-	1	-	<b>7</b>
<b>DE DU</b>	1	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>LA LI</b>	1	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>DA DI</b>	1	-	2	-	-	1	-	2	-	-	-	-	-	-	1	<b>7</b>
<b>ME MI</b>	3	2	1	-	-	2	1	3	1	-	-	1	2	-	-	<b>16</b>
<b>VE VI</b>	1	1	1	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	<b>5</b>
<b>TA TO</b>	2	-	-	1	-	-	-	-	1	-	2	1	-	-	-	<b>7</b>
<b>NA NO</b>	2	1	1	-	3	3	3	1	1	3	-	-	2	-	-	<b>20</b>
<b>VA VO</b>	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>2</b>
<b>SE SO</b>	2	2	1	4	-	1	-	-	3	-	2	2	2	2	1	<b>22</b>
<b>TE TO</b>	1	-	-	-	-	1	-	1	2	-	-	-	-	-	-	<b>5</b>
<b>NE NO</b>	2	3	1	1	-	-	3	1	4	3	1	-	3	1	1	<b>24</b>
<b>TI TE</b>	1	1	-	1	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	<b>5</b>
<b>LI LE</b>	1	-	1	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	<b>4</b>
<b>SISO</b>	1	-	1	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>4</b>
<b>LI LU</b>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TO TA</b>	1	-	-	-	-	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	<b>4</b>
<b>LO LA</b>	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	<b>3</b>
<b>SO SE</b>	2	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>NO NE</b>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	<b>2</b>
<b>RO RI</b>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	<b>2</b>
<b>TA TU</b>	-	3	-	-	-	3	1	2	2	4	2	-	-	-	2	<b>19</b>
<b>SE SU</b>	-	4	2	1	3	2	2	3	2	-	4	3	5	1	2	<b>34</b>
<b>LE LU</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>2</b>
<b>RA RI</b>	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>2</b>
<b>TA TI</b>	-	2	1	1	-	3	-	1	-	1	2	2	1	2	-	<b>16</b>
<b>MA MI</b>	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	<b>3</b>
<b>SE SI</b>	-	2	1	-	2	3	2	-	-	-	-	-	1	-	-	<b>11</b>

<b>RI RA</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>CI CU</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>SO SA</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	<b>3</b>
<b>MO ME</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>TU TA</b>	-	2	-	-	-	1	3	-	-	2	-	-	2	-	-	<b>10</b>
<b>TU TI</b>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>CA CU</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>VE VU</b>	-	-	2	1	-	-	-	1	-	-	-	2	-	-	-	<b>6</b>
<b>RE RI</b>	-	-	1	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	2	1	<b>6</b>
<b>RA RO</b>	-	1	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2	-	<b>5</b>
<b>SA SO</b>	-	-	3	-	1	2	1	-	2	1	-	-	1	2	1	<b>14</b>
<b>MA MO</b>	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	<b>4</b>
<b>RE RO</b>	-	-	2	1	1	-	-	-	-	-	1	-	-	1	3	<b>9</b>
<b>VE VO</b>	-	-	1	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	3	<b>6</b>
<b>DE DO</b>	-	-	1	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>4</b>
<b>SI SA</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>2</b>
<b>TI TA</b>	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>3</b>
<b>SI SE</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	1	-	2	-	-	<b>6</b>
<b>SI SU</b>	-	-	2	-	1	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	<b>5</b>
<b>RO RE</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1	-	1	<b>5</b>
<b>TO TE</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>DO DE</b>	-	-	2	1	1	1	2	-	-	1	-	1	-	-	-	<b>9</b>
<b>NO NI</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>SO SU</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	1	1	-	-	1	<b>6</b>
<b>DE DI</b>	-	-	-	2	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	<b>4</b>
<b>VA VO</b>	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	<b>3</b>
<b>ME MO</b>	-	-	-	1	-	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-	<b>4</b>
<b>RI RU</b>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	<b>3</b>
<b>RO RA</b>	-	-	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	1	1	-	<b>5</b>
<b>TO TE</b>	-	-	-	2	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	1	<b>5</b>
<b>NO NI</b>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>VO VI</b>	-	-	-	1	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>3</b>
<b>NO NU</b>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	<b>2</b>
<b>DU DI</b>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>

MA MU	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	1	1	1	5
ME MU	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
MA MO		-	-	-	1	-	-	1	1	-	-	1	-	-	-	4
LE LO			-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2
DI DA				-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	2
NI NE					1	-	-	-	-	-						1
TI TU					1	1	1	-	-	-						3
DO DI					1	-	1	-	-	-				2		4
CO CU					1	-	-	-	-	-						1
SU SO					1	-	1	-	-	-						2
LA LU					-	1	1	-	-	-	2				1	5
SA SI					-	1	1	-	-	-					2	4
VA VI					-	1	1	-	-	-						2
LI LA					-	1	-	1	-	-	1				1	4
RI RE					-	1	-	-	1	-			1			3
RI RO					-	1	-	-	-	-						1
NI NU					-	1	-	1	-	-						2
DO DA					-	1	1	-	1	-						3
RO RU					-	1	-	-	-	-						1
RU RE							1	-	-	-						1
TI TO							1	-	-	-	-		-			1
CO CA							1	-	-	-	1		--			2
MO MA							1	1	-	-	-		1	-	1	4
TU TE							1	-	-	-	-		-	-	-	1
TE TU							-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
NE NI								1	-	-			1	1	-	3
NI NE								1	-	-			-	1	-	2
CI CO								2	-	-			1	-	-	3
NO NE								1	-	-			-	-	-	1
CO CI								1	-	-			-	-	-	1
DO DU								1	-	-			1	-	-	2
LA LI								-	2	-	1	-	-	-	1	4
MA MI								-	1	-	-	-	-	-	1	2
DADI								-	1	-	-	-	-	1	-	2

CE CO									1							1
SI SU									1							1
RU RA									1							1
NU NO									1							1
SU SA										2						2
TE TI										1				1	1	3
TI TA										1		1				2
DI DU										1						1
NU NA										1						1
SU SI										1						1
TU TO										1						1
RA RI											1			1		2
LE LI											1					1
TE TO											1				1	2
NI NA											1					1
LO LI											1					1
LE LU												1				1
CE CO												1		1		2
ME MO												1				1
CI CA												1			1	2
DO DI												2				2
TO TU												1				1
CA CO													1			1
DI DA													1			1
TI TE													1	1		2
MI ME													1			1
NO NU													1			1
VO VI													1			1
TU TE													2			2
CE CU														1		1
CE CI														1		1
NA NO														1	3	4
DO DE														2		2
TU TO														1		1

<b>TE TU</b>															1	<b>1</b>
<b>RE RU</b>															1	<b>1</b>
<b>NA NI</b>															1	<b>1</b>
<b>DE DI</b>															1	<b>1</b>
<b>LA LO</b>															1	<b>1</b>
<b>NO NI</b>															1	<b>1</b>
<b>MO MI</b>															1	<b>1</b>
<b>OR OR</b>	1	1	1	1	1		1		1	2			1			<b>10</b>
<b>IT IT</b>		5		1		2		2		1					1	<b>11</b>
<b>AS AS</b>	1															<b>1</b>
<b>PE PO</b>										1						<b>1</b>
<b>GE GE</b>			1													<b>1</b>
<b>suma</b>	<b>39</b>	<b>42</b>	<b>48</b>	<b>33</b>	<b>28</b>	<b>49</b>	<b>42</b>	<b>39</b>	<b>46</b>	<b>34</b>	<b>38</b>	<b>27</b>	<b>47</b>	<b>40</b>	<b>44</b>	<b>595</b>

Tabela 19. Homofonia sylabiczna (typ 2) w poemacie Owidiusza.



	I		II		III		IV		V		VI		suma	
<b>S-S</b>	45	19	55	22	41	12	63	38	76	30	48	25	<b>328</b>	<b>146</b>
<b>T-T</b>	16	2	18	4	19	7	23	3	44	8	32	8	<b>152</b>	<b>32</b>
<b>M-M</b>	30	7	53	25	45	23	57	22	56	24	48	30	<b>289</b>	<b>131</b>
<b>C-C</b>	8	-	11	1	9	-	4	1	4	1	3	1	<b>39</b>	<b>4</b>
<b>N-N</b>	4	1	8	1	10	1	7	2	4	-	9	3	<b>42</b>	<b>8</b>
<b>R-R</b>	5	3	5	4	3	2	6	2	9	3	6	1	<b>34</b>	<b>15</b>
<b>D-D</b>	3	-	3	-	4	-	4	-	4	1	7	-	<b>25</b>	<b>1</b>
<b>L-L</b>	-	-	-	-	-	-	1	-	2	1	1	1	<b>4</b>	<b>2</b>
<b>suma</b>	<b>111</b>	<b>32</b>	<b>153</b>	<b>57</b>	<b>131</b>	<b>45</b>	<b>165</b>	<b>68</b>	<b>199</b>	<b>68</b>	<b>154</b>	<b>69</b>	<b>913</b>	<b>339</b>

Tabela 20.1. Zbiegi spółgłosek u Lukrecjusza (ogółem / cezura)

	I		II		III		IV		V		VI		suma	
<b>X-S</b>	1	-	7	-	5	1	4	1	4	-	2	-	<b>23</b>	<b>2</b>
<b>B-P</b>	2	-	3	-	1	-	-	-	2	-	-	-	<b>8</b>	<b>-</b>
<b>D-T</b>	8	-	6	-	9	1	6	-	9	2	8	2	<b>46</b>	<b>5</b>
<b>T-D</b>	10	3	15	7	24	11	23	3	30	8	15	4	<b>117</b>	<b>36</b>
<b>C-G</b>	-	-	1	-	2	-	3	1	-	-	2	-	<b>8</b>	<b>1</b>
<b>suma</b>	<b>21</b>	<b>3</b>	<b>32</b>	<b>7</b>	<b>41</b>	<b>13</b>	<b>36</b>	<b>5</b>	<b>45</b>	<b>10</b>	<b>27</b>	<b>6</b>	<b>202</b>	<b>44</b>

Tabela 20.2. Zbiegi spółgłosek wargowych, zębowych, gardłowych u Lukrecjusza (ogółem / cezura)

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX		X		XI		XII		suma	
<b>S-S</b>	36	17	48	20	23	8	30	13	51	24	48	25	40	18	36	20	39	22	41	20	56	31	48	21	<b>496</b>	<b>239</b>
<b>T-T</b>	23	8	19	5	28	4	30	10	31	5	35	13	38	10	26	8	37	5	46	14	39	17	39	10	<b>391</b>	<b>109</b>
<b>M-M</b>	17	6	20	7	18	4	24	8	30	13	34	13	23	6	23	4	25	9	32	17	30	11	32	14	<b>308</b>	<b>112</b>
<b>C-C</b>	10	2	3	1	5	2	-	-	7	1	7	-	3	-	5	1	7	-	10	-	6	-	-	-	<b>63</b>	<b>7</b>
<b>N-N</b>	2	1	3	1	2	-	3	1	8	3	3	-	3	1	2	-	1	-	2	-	3	2	3	-	<b>35</b>	<b>9</b>
<b>R-R</b>	2	1	1	1	-	-	2	1	2	1	2	1	-	-	3	1	6	3	2	-	2	1	4	3	<b>26</b>	<b>13</b>
<b>D-D</b>	-	-	-	-	1	-	4	-	-	-	-	-	-	-	1	-	3	-	1	-	4	-	3	-	<b>17</b>	<b>-</b>
<b>L-L</b>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>2</b>	<b>-</b>
<b>suma</b>	<b>90</b>	<b>35</b>	<b>94</b>	<b>35</b>	<b>78</b>	<b>18</b>	<b>93</b>	<b>33</b>	<b>129</b>	<b>47</b>	<b>129</b>	<b>52</b>	<b>108</b>	<b>35</b>	<b>96</b>	<b>34</b>	<b>118</b>	<b>39</b>	<b>134</b>	<b>51</b>	<b>140</b>	<b>62</b>	<b>129</b>	<b>48</b>	<b>1338</b>	<b>489</b>

Tabela 21.1. Zbiegi identycznych spółgłosek u Wergiliusza (ogółem / cezura)

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX		X		XI		XII		suma	
<b>X-S</b>	2	1	3	2	1	-	3	2	1	-	-	-	1	-	1	-	1	1	-	-	1	1	2	-	<b>16</b>	<b>7</b>
<b>B-P</b>	1	-	3	-	-	-	3	-	-	-	4	-	4	-	-	-	1	-	2	-	-	-	2	-	<b>20</b>	<b>-</b>
<b>D-T</b>	8	-	7	1	9	1	2	-	9	3	11	2	3	-	4	-	7	2	7	-	8	1	8	1	<b>83</b>	<b>11</b>
<b>T-D</b>	22	7	29	12	15	10	11	8	13	6	15	7	10	5	26	11	11	5	28	13	16	7	21	8	<b>217</b>	<b>99</b>
<b>C-G</b>	1	-	-	-	1	-	1	-	4	1	3	-	3	-	3	-	-	-	3	2	1	1	7	-	<b>27</b>	<b>4</b>
<b>suma</b>	<b>34</b>	<b>8</b>	<b>42</b>	<b>15</b>	<b>26</b>	<b>11</b>	<b>20</b>	<b>10</b>	<b>27</b>	<b>10</b>	<b>33</b>	<b>9</b>	<b>21</b>	<b>5</b>	<b>34</b>	<b>11</b>	<b>20</b>	<b>8</b>	<b>40</b>	<b>15</b>	<b>26</b>	<b>10</b>	<b>40</b>	<b>9</b>	<b>363</b>	<b>121</b>

Tabela 21.2. Zbiegi spółgłosek wargowych, zębowych, gardłowych i S u Wergiliusza (ogółem / cezura)

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX		X		XI		XII		XIII		XIV		XV		suma	
<b>S-S</b>	30	18	26	8	36	13	34	17	31	19	38	16	39	22	39	13	20	10	25	14	36	18	20	9	41	16	31	14	29	16	<b>475</b>	<b>223</b>
<b>T-T</b>	35	12	37	13	20	6	24	7	20	3	26	7	20	8	20	5	36	12	33	15	19	6	20	5	21	8	29	6	15	7	<b>375</b>	<b>120</b>
<b>M-M</b>	17	5	23	9	16	6	24	7	25	7	24	4	41	14	32	8	33	10	22	10	21	6	21	9	42	10	39	10	31	10	<b>411</b>	<b>125</b>
<b>C-C</b>	7	-	5	-	5	-	5	1	6	-	6	-	1	-	4	-	3	-	6	1	9	-	3	-	8	-	5	-	7	-	<b>80</b>	<b>2</b>
<b>D-D</b>	2	1	1	-	2	-	3	-	1	-	1	-	6	1	-	-	1	-	2	-	2	-	-	-	6	2	1	-	4	-	<b>32</b>	<b>4</b>
<b>N-N</b>	3	-	1	-	6	-	2	1	1	-	1	-	-	-	6	1	1	-	2	1	2	1	1	-	3	-	4	-	2	1	<b>35</b>	<b>5</b>
<b>R-R</b>	1	-	1	-	2	-	2	2	-	-	2	-	2	-	1	-	3	1	1	-	3	-	1	1	3	1	2	-	6	1	<b>30</b>	<b>6</b>
<b>L-L</b>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>1</b>	<b>-</b>
<b>suma</b>	<b>95</b>	<b>36</b>	<b>95</b>	<b>30</b>	<b>87</b>	<b>25</b>	<b>94</b>	<b>35</b>	<b>84</b>	<b>29</b>	<b>98</b>	<b>27</b>	<b>109</b>	<b>45</b>	<b>102</b>	<b>27</b>	<b>97</b>	<b>33</b>	<b>91</b>	<b>41</b>	<b>92</b>	<b>31</b>	<b>66</b>	<b>24</b>	<b>124</b>	<b>37</b>	<b>111</b>	<b>30</b>	<b>94</b>	<b>35</b>	<b>1439</b>	<b>485</b>

Tabela 22.1. Zbiegi identycznych spółgłosek u Owidiusza (ogółem / cezura)

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX		X		XI		XII		XIII		XIV		XV		suma	
<b>X-S</b>	2	-	-	-	3	-	-	-	-	-	1	-	3	1	3	1	2	-	1	-	3	-	2	1	-	-	-	-	-	-	<b>20</b>	<b>3</b>
<b>B-P</b>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	-	-	-	1	-	-	-	<b>5</b>	<b>-</b>
<b>D-T</b>	7	-	5	-	3	-	7	-	7	-	5	-	7	-	6	-	6	-	3	-	5	-	7	1	12	-	3	-	7	-	<b>90</b>	<b>1</b>
<b>T-D</b>	18	3	17	3	20	3	11	3	11	3	13	2	16	3	26	6	10	-	19	1	19	5	14	3	19	6	14	5	18	3	<b>245</b>	<b>49</b>
<b>C-G</b>	1	-	1	-	-	-	-	-	2	-	2	-	1	-	1	-	2	-	2	-	1	-	2	-	1	-	-	-	1	-	<b>17</b>	<b>-</b>
<b>suma</b>	<b>28</b>	<b>3</b>	<b>23</b>	<b>3</b>	<b>26</b>	<b>3</b>	<b>19</b>	<b>3</b>	<b>20</b>	<b>3</b>	<b>21</b>	<b>2</b>	<b>27</b>	<b>4</b>	<b>36</b>	<b>7</b>	<b>20</b>	<b>-</b>	<b>25</b>	<b>1</b>	<b>29</b>	<b>5</b>	<b>27</b>	<b>5</b>	<b>32</b>	<b>6</b>	<b>18</b>	<b>5</b>	<b>26</b>	<b>3</b>	<b>377</b>	<b>53</b>

Tabela 22.2. Zbiegi spółgłosek wargowych, zębowych, gardłowych u Owidiusza (ogólnie / cezura)

1	<b>A</b>	14083
2	<b>B</b>	2278
3	<b>C</b>	7107
4	<b>D</b>	6045
5	<b>E</b>	20236
6	<b>F</b>	1657
7	<b>G</b>	1453
8	<b>H</b>	1151
9	<b>I</b>	20851
10	<b>K</b>	12
11	<b>L</b>	4157
12	<b>M</b>	9954
13	<b>N</b>	11421
14	<b>O</b>	11287
15	<b>P</b>	4494
16	<b>Q<sup>u</sup></b>	2373
17	<b>R</b>	11158
18	<b>S</b>	13259
19	<b>T</b>	15453
20	<b>U</b>	14407
21	<b>V</b>	2130
22	<b>X</b>	823
23	<b>Y</b>	19
24	<b>Z</b>	1
<b>suma</b>		<b>175809</b>

Tabela 23. Frekwencja głosek w dziele *Rhetorica ad Herennium*

**Objaśnienie skrótów czasopism naukowych:**

AJPh = American Journal of Philology

ALL = Archiv fuer Lateinische Lexikographie

CJ = Classical Journal

CPh = Classical Philology

CQ = Classical Quarterly

CR = Classical Revue

HSPH = Harvard Studies in Classical Philology

REL = Revue des Etudes Latines

REA = Revue des Etudes Anciennes

REG = Revue des Etudes Grecques

RhM = Rheinisches Museum

RPh = Revue de Philologie

SO = Symbolae Osloenses

TAPhA = Transactions and Proceedings of the American Philological Association

WS = Wiener Studien

## 1. źródła i opracowania ujęte w pracy:

- T. LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura*, ed. A. Brieger, aedibus Teubneri Lipsiae 1914, LXXXIV + 206.
- P. VERGILIUS Maro, *Aeneis*, ed. O. Ribbeck, aedibus Teubneri Lipsiae 1907, 99-409.
- P. OVIDIUS Naso, *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, B.G. Teubner Stuttgart & Leipzig, 1977, XXVIII + 419.
- Ennianae Poesis Reliquiae*, ed. J. Vahlen, Leipzig 1928.
- Comicorum Romanorum Praeter Plautum et Terentium Fragmenta = Scenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, rec. O. Ribbeck, Leipzig 1873 = Hildsheim 1962.
- F. AHL, *Metaformations, Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Oxford, Ithaca and London 1985.
- K. AJDUKIEWICZ, *Zarys logiki*, Warszawa 1958.
- S. ALLEN, *Accent and Rhythm*, Cambridge 1973.
- ARYSTOTELES, *Retoryka*, w: *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, Warszawa 2004.
- F. M. AUSTIN, *Cacophony in Juvenal, Horace and Persius*, AJPh 24, 1903, 452-455.
- R. G. AUSTIN, *Virgil and the Sibyl*, CQ 21, 1927, 100-105.
- R. G. AUSTIN, *Virgilian Assonance*, CQ 23, 1929, 46-55.
- S. BAUD-BOVY, *Métrique antique et chanson populaire*, REG 1987, 44-57.
- H. BARDON, *Le silence, moyen d'expression*, REL 21-22, 1943-44, 102-120.
- W. BEARE, *Latin Verse and European Song*, London 1957.
- M. BEDNARSKI, *Łacina potoczna*, Wrocław 1981.
- C. E. BENNETT, *What was ictus in Latin prosody?*, AJPh 19, 1898, 361.
- A. BIESE, *De iteratis syllabis observatiuncula*, RhM 38, 1883, 634-637.
- J. BORIEW, *O naturze stylu*, „Studia estetyczne” 17, 1980, 133-154.
- O. BRIK, *Rytm a składnia. Przyczynek do badania języka wierszy*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970, 151-179.
- J. H. BROUWERS, *Allitération, anaphore et chiasme chez Perse*, „Mnemosyne” 26, 1973, 249-264.



- K. BÜHLER, *Teoria języka*, Kraków 2005.
- K. BURKE, *Lexicon rhetoricae*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 2, Kraków 1981, 606-627.
- C. BUSHNELL, *Some Sound-repetitions of More than One Element*, TAPhA 41, 1910, XXIV-XXVIII.
- J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *Pour une étude de la structure phonique du vers: la clausule de l'hexametre*, REA 96, 1974, 5-28.
- J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *Structures phoniques dominantes dans les 'Aratea' de Ciceron*, w: *Mélanges...J. Heurgon*, Rome 1976, 133-146.
- W. M. CLARKE, *Intentional Alliteration in Vergil and Ovid*, "Latomus" 35, 1976, 276-300.
- D. L. CLAYMAN, *Sigmatism in Greek Poetry*, TAPhA 117, 1987, 69-84.
- A. B. COOK, *Unconscious iterations, with special reference to classical literature*, CR 16, 1902, 146-158; 256-267.
- A. CORDIER, *L'allitération latine. Le procede dans l'Eneide' de Virgile*, "Publ. Fac. Lettres Univ. Lille" 3, Paris 1939.
- P. A. CRONIN, *Sigmatism in Tibullus and Propertius*, CQ 20, 1970, 174-180.
- M. CYTOWSKA, H. SZELEST, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990.
- Z. DANEK, *Starożytni o powstaniu mowy ludzkiej*, „Meander” 41, 1986, 6, 225-234.
- W. J. DARASZ, *Instrumentacja dźwiękowa*, w: *Mały przewodnik po wierszu polskim*, Biblioteczka Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego nr 25, Kraków 2003.
- W. J. DARASZ, *O paronomazji*, „Język polski” 78, 1998.
- J. DEFRADAS, *Le role de l'allitération dans la poesie grecque*, REA 80, 1958, 36-49.
- R. E. DEUTSCH, *Sound Patterns in Lucretius*, Diss. Bryn Mawr 1939.
- M. DŁUSKA, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980, 64-113.
- J. P. ELDER, *Notes on Some Conscious and Subconscious Elements in Catullus' Poetry*, HSPH 60, 1951, 112-136.
- Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger, Princeton 1965, 784-790.
- M. DŁUSKA, *Fonetyka polska. Articulacja głosek polskich*, Warszawa-Kraków 1986.
- W. DOROSZEWSKI, *Język, umysł, działanie*, Warszawa 1972.
- H. DREXLER, *Lizenzen am Versanfang bei Plautus*, Muenchen 1965.
- P. J. ENK, *The Latin accent*, "Mnemosyne" 4, ser. VI, 1953, 93.

- ENNIUS, *Annales*, I fr. 108, ed. E. H. Warmington, w: *Remains of Old Latin*, t. I, London 1935.
- O. von ESSEN, *Fonetyka ogólna i stosowana*, Warszawa 1967.
- H. ESTOUP, *Gammes stenographiques*, Paris 1916.
- W. J. EVANS, *Alliteratio Latina, or Alliteration in Latin Verse Reduced to Rule*, London 1921.
- G. B. A. FLETCHER, *Matters of Sound in Greek and Latin Authors*, CR 52, 1938, 164-165.
- B. O. FOSTER, *On Certain Euphonic Embellishments in the Verse of Propertius*, TAPhA 40, 1909, 31-62.
- H. F. FRAENKEL, *Wege und Formen fruehgriechischen Denkens*, Muenchen 1928.
- P. FRIEDLANDER, *Pattern of Sound and Atomistic Theory in Lucretius*, AJPh 62, 1941, 16-34.
- O. FREUDENBERG, *Semantyka kultury*, Kraków 2005.
- R. W. GARSON, *Valerius Flaccus the Poet*, CQ 20, 1970, 181-187.
- M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1968.
- R. GODEL, 'Dorica castra': sur une figure sonore de la poésie latine, w: *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris 1967, I, 760-9.
- M. GRAMMONT, *Le vers francais. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1937.
- N. A. GREENBERG, *Vergil and the computer. Fourth foot texture in Aeneid I*, "Resources of Language and Evaluation" I 1967, 1, 13.
- A. W. de GROOT, *Le mot phonétique et les formes littéraires au latin*, REL 12, 1934, 117-139.
- E. GUGGENHEIMER, *Acoustic Symmetry in Catullus*, "Dialectica" 24, 1970, 185-195.
- P. GUIRAUD, *Zagadnienia i metody statystyki językoznawczej*, Warszawa 1966.
- N. GULLEY, *Plato on Poetry*, „Greece & Rome” 24, 1977, 154-169.
- J. S. T. HANSEN, *Remarks on Euphony-Cacophony and the Language of Virgil*, SO 22, 1942, 80-106.
- C. E. S. HEADLAM, *The Art of Virgil's Poetry*, CR 43, 1920, 23-26.
- C. E. S. HEADLAM, *The Technique of Virgil's Verse*, CR 35, 1921, 61-64.
- A. HEINZ, *Język i językoznawstwo*, Warszawa 1988.

- G. L. HENRICKSON, *Review of Bennett 1898*, AJP 20, 1899, 198.
- N.I. HERESCU, *La poesie latine. Étude des structures phoniques*, Paris 1960.
- G. HIGHET, *Consonant Clashes in Latin Poetry*, CPh 69, 1974, 178-185.
- R. INGARDEN, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972.
- R. INGARDEN, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.
- R. INGARDEN, *O dziele literackim*, Warszawa 1986.
- W. F. JACKSON KNIGHT, *Repetitive Style In Virgil*, TAPhA 72, 1941, 212-225.
- W. F. JACKSON KNIGHT, *Accentual Symmetry in Vergil*, Oxford 1950.
- R. JAKOBSON, *Problemy poetyki*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. III, Warszawa 1986.
- R. JAKOBSON, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989.
- O. JESPERSEN, *Language*, London 1922.
- H. T. JOHNSTONE, *Rhymes and Assonances in the Aeneid*, CR 10, 1896, 9-13.
- A. KABELL, *Metrische Studien II: Antiker Form sich naehernd*, "Uppsala Universitets Arsskrift" 6, 1960.
- Z. KNISPLÓWNA, *Instrumentacja głoskowa w „Pomniku” Tuwima*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937; przedruk w: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1973, 141-150.
- Ł. KONCEWICZ, *Podręczny słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1936.
- J. KORPANTY, *Język, styl, metryka*, w: *Lukrecjusz. Rzymski apostoł epikureizmu*, Wrocław 1991, 174-209.
- J. KORPANTY, *Sygmetyzm łaciński*, PAU Prace Komisji Filologii Klasycznej nr 25, Kraków 1997, 5-18.
- J. KORPANTY, *Syllabische Homophonie in lateinischer Dichtung und Prosa*, "Hermes" 125, 1997, 230-246.
- J. KORPANTY, *Anagrams and Two Other Related Sound Repetitions*, "Classica Cracoviensia" V, 2000, 193-209.
- J. KORPANTY, *Paronomazje łacińskie*, „Nowy Filomata” 3, 2001, 193-200.
- A. KULAWIK, *Teoria wiersza*, Kraków 1995.
- K. KUMANIECKI, *Literatura rzymska. Okres cyceroński*, Warszawa 1977.
- La lingua poetica latina*, a cura di Aldo Lunelli, Bologna 1980.
- C. D. LANHAM, *Enjambement in the 'Annales' of Ennius*, „Mnemosyne” 23, 1970, 179-187.

- L. LAURAND, *Bibliographie du 'cursus'*, REL 6, 1928, 73-90.
- P. LEJAY, *Histoire de la litterature latine. Des origines a Plaute*, Paris 1925.
- G. C. LEPSCKY, *Il problema dell'accento latino*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" ser. II, 31, 1962, 199.
- A.C. LOBECK, *De praeceptis quibusdam grammaticorum euphonicis*, w: *Paralipomena grammaticae Graecae*, Leipzig 1812, 3-65.
- J. LYONS, *Semantyka*, t. I, Warszawa 1984.
- J. ŁOTMAN, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Warszawa 1972.
- J. ŁOTMAN, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984.
- P. MAAS, *Greek Metre*, Oxford 1962.
- H. MARKIEWICZ, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.
- A. A. MARKOW, *Premier statistycznysskogo issledowanija nad tekstom „Jewgienija Oniegina”*.
- J. MAROUZEAU, *Pogadanki o łacinie*, Lwów 1930.
- J. MAROUZEAU, *Répétitions et hantises verbales chez Virgile*, REL 9, 1931, 237-257.
- J. MAROUZEAU, *Le style oral latin*, REL 10, 1932, 147-186.
- J. MAROUZEAU, *Traite de stylistique latine*, Paris 1946.
- J. MAROUZEAU, *Accent d'expressivité en latin*, w: *Ut Pictura Poesis. Studia Latina Petro Iohanni Enk septuagenario oblata*, Leiden 1955, 112-117.
- R. MAXA, *Lautmalerei und Rhythmus in Vergils 'Aeneis'*, WS 19, 1897, 78-116.
- Słownik grecko-polski* pod red. Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, t. I, 56.
- M. R. MAYENOWA, *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego*, Warszawa 1949.
- M. R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, 430.
- T. MILEWSKI, *Językoznawstwo*, Warszawa 1965.
- E. MİDOŃSKA-BROOKES, A. KULAWIK, M. TATARA, *Zarys poetyki*, Warszawa 1974.
- T. MİSTRİK, *Matematiko-statisticzeskije metody v stilistike*, „Voprosy Jazykoznanija” 3, 1967.
- T. MOMMSEN, *Beitragē zu der Lehre von den griechischen Praepositionen*, Berlin 1895.
- A. F. NAEKIUS, *De allitteratione sermonis latini*, RhM 3, 1829, 324-418.
- F. NIETZSCHE, *On music and metre*, "Arion" 6, 1967, 58-65; 233-243.

- D. NORBERG, *L'origine de la versification latine rythmique*, „Eranos” 50, 1952, 83-90.
- E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig-Berlin 1915.
- L. NOUGARET, *Les fins d'hexametre et l'accent*, REL 24, 1946, 261-271.
- I. OPELT, *Alliteration im Griechischen? Untersuchungen zur Dichtersprache des Nonnos von Panopolis*, „Glotta” 37, 1958, 205-232.
- D. W. PACKARD, *Sound-patterns in Homer*, TAPhA 104, 1974, 239-260.
- M. PARRY, *The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse*, TAPhA 60, 1929, 200-220.
- J. PARTYKA, *Instrumentacja dźwiękowa w greckiej liryce indywidualnej epoki archaicznej* (nieopublikowana rozprawa doktorska obroniona w Krakowie w roku 2003).
- G. B. PIGHI, *Inter legere et scandere plurimum interesse*, „Latinitas” 14, 1966, 87.
- K. PISARKOWA, *O znaczeniu i składni czasownika 'plakać'*, w: *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*, Kraków 1994, 166.
- PLATO, *Kratylos*, Lublin 1990.
- L. PLESNIK, *Pragmatyka repetycji*, w: *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, Warszawa 2002, 67-87.
- G. PONTANO, *I dialoghi*, a cura di Carmelo Previtiera, ed. critica, Firenze 1943.
- L. PSZCZOŁOWSKA, *Z obserwacji nad strukturą brzmieniową poezji staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 65, 1974, z. 3, 141-158.
- L. PSZCZOŁOWSKA, *Instrumentacja dźwiękowa*, w: *Poetyka - Zarys encyklopedyczny*, Dział III, Tom II, Wrocław 1977.
- L. PSZCZOŁOWSKA, *Semantyka form wierszowych*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 3, Warszawa 1988.
- E. PULGRAM, *Accent and ictus in written and spoken Latin*, „Zeitschrift fuer vergleichende Sprachforschung” 71, 1954, 218.
- P. RASI, *De alliteratione quae in proverbiiis et sententiis vel locutionibus Latinis popularibus obvia*, Miscellanea Stampini, Torino-Genova 1921.
- J. RICHMOND, *“-Que que-” in Classical Latin Poets*, „Philologus” 112, 1968, 135-139.
- M. A. S. ROBBINS, *Alliteration in Tibullus*, thesis Univ. of North Carolina 1962, 5.
- Słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, Warszawa 2001.

- A. RONCONI, *Alliterazione e ritmo*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 15, 1938, 297-321.
- L. E. ROSSI, *Sul problema dell'ictus*, „Ann. Sc. Nor. Super. Pisa”, s. II, 33, 1964, 119-134.
- C. F. RUSSO, *Alcune esemplificazioni di struttura e poesia nella poesia antica*, „Belfagor” 1, 1946, 80-84.
- G. PONTANO, *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze 1943.
- J. SAFAREWICZ, *Zarys gramatyki historycznej języka łacińskiego*, Warszawa 1953.
- J. SAMBOR, *Słowa i liczby. Zagadnienia językoznawstwa statystycznego*, Warszawa 1972.
- J. SAMUELSSON, *Homoeoteleuta hos Horatius*, „Strena Philologica Upsaliensis” *Festkrift...P. Persson*, Uppsala 1922, 110-118.
- J. A. SCOTT, *Sigmatism in Greek Dramatic Poetry*, TAPhA 29, 1908, 69-77.
- J. A. SCOTT, *Effect of Sigmatism as Shown in Homer*, AJPh 30, 1909, 72-77.
- A. SETTI, *Replicando sull'ictus*, „Ann. Sc. Nor. Super. Pisa” s. II, 34, 1965, 387-403.
- F. W. SHIPLEY, *Problems of the Latin hexameter*, TAPhA 59, 1938, 134.
- A. L. SIHLER, *New Comparative Grammar of Greek and Latin*, New York 1995.
- O. SKUTSCH, *Rhyme in Horace*, „Bulletin of Institute for Classical Studies” 11, 1964, 73-78.
- E. SKWARA, *Aby język giętki powiedział wszystko, co pomyślała głowa autora. Rozterki tłumacza Plauta*, „Meander” 53, 1998, 1, 25-42.
- Słownik językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław 2003.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, wyd. 2 popr. i uzupeł.
- J. SNYDER, *Puns and Poetry in De rerum natura of Lucretius*, Amsterdam 1980.
- S. STABRYŁA, *Rhetorica ad Herennium, O stylu*, w: *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, Wrocław 1983.
- W. B. STANFORD, *The Sound of Greek*, Berkeley/Los Angeles 1967.
- W. B. STANFORD, *Sound, Sense, and Music in Greek Poetry*, „Greece and Rome” 28, 1981, 127-140.
- J. STAROBINSKI, *La puissance d'Aphrodite et le mensonge des coulisses. Ferdinand de Saussure lecteur de Lucrece*, „Change” 6, 1970, 91-118.
- E. H. STURTEVANT, *The ictus of classical verse*, AJPh 44, 1923, 319.
- W. TATARKIEWICZ, *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988.
- O. J. TODD, *Sense and Sound in Classical Poetry*, CQ 36, 1942, 29-39.

- M. TRUBIECKI, *Podstawy fonologii*, Warszawa 1970.
- R. TURASIEWICZ, *Studia nad stylami greckiej prozy artystycznej*, PAU Prace Komisji Filologii Klasycznej nr 33, Kraków 2005.
- P.-A. VALERY, *Nauczanie poetyki w College de France*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 2, Kraków 1981, 374-379.
- J. VENDRYES, *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, Paris 1902.
- J. VENDRYES, *Język*, Warszawa 1956.
- M. WALLIS, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931-1949)*, Kraków 1968.
- S. WHATELY, *Noises Off: Some Sound-Effects in Virgil*, "Greece and Rome" 14, 1945, 17-28.
- L. P. WILKINSON, *The Augustan rules for dactylic verse*, CQ 34, 1940, 31.
- L.P. WILKINSON, *Onomatopoeia and the Sceptics*, CQ 36, 1942, 121-133.
- L. P. WILKINSON, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963.
- A. WILKOŃ, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999.
- E. WÖELFFLIN, *Der Reim in Lateinischen*, ALL 1, 1884, 350-389.
- A. WÓJCIK, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986.
- A. WÓJCIK, *Owidiusz wobec swego poetyckiego talentu (autorefleksje poety w „Tristia” i „Epistulae ex Ponto”)*, „Eos” 88, 2001, 57-74.
- K. WÓYCICKI, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960.
- K. ZARZYCKA-STĄNCZAK, *Idem aliter. Przybliżenia owidiańskie*, Lublin 1999.
- L. ZAWADOWSKI, *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa 1966.
- K. ZELZER, *Zum Reim in der römischen Elegie*, WS 79, 1966, 465-477.
- M. ZEMBATY-MICHALAKOWA, *Instrumentacja głoskowa w powieściach poetyckich Juliusza Słowackiego na tle porównawczym*, „Prace Literackie” XV, 1973.
- T. ZIELIŃSKI, *Der Rhythmus der Roemischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen*, „Archiv fuer die gesammte Psychologie” VII, 1906, 125-142.
- G. K. ZIPF, *The Psychobiology of Language*, Boston 1935.

**2. istniejące opracowania nie ujęte w pracy a dotyczące w większym lub mniejszym stopniu zagadnień z zakresu instrumentacji dźwiękowej:**

- A Bibliography of Homeric Scholarship 1930-1970*, ed. D.W. Packard, T. Meyers, Malibu California 1974, 158 sq.
- Atti del Convegno Internazionale Ovidiano*, Sulmona 1958, vol. II, Roma 1959, 26-27.
- W. B. ALLEN, *Vox Graeca*, Oxford 1968, 157 sq.
- C. ANGIER, *Verbal patterns in Hesiod's Theogony*, HSPh 68, 1964, 329-344.
- A. C. ARMS, *Alliteration in the Aeneid*, Journal of the Michigan Schoolmaster's Club 1932, 91-99.
- A. AUDOLLENT, *Quelques reflexions sur le latin prononce a la francaise*, Paris 1934, 29-36.
- F. M. AUSTIN, *Cacophony in Juvenal, Horace and Persius*, AJPh 24, 1903, 452-5.
- R. G. AUSTIN, *Virgil and the Sibyl*, CQ 21, 1927, 100-5.
- R. G. AUSTIN, *Virgilian Assonance*, CQ 23, 1929, 46-55.
- W. AX, *De hiatu qui in fragmentis priscæ poes. Rom. invenitur*, Goettingen 1917.
- P. J. BALCELLS, *Ennio. Estudio sobre la poesia latina arcaica*, Barcelona 1914.
- J. BALOGH, 'Voces Paginarum'. *Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens*, „Philologus“ 83, 1927, 84-109; 202-240.
- M. BARCHIESI, *Nevio epico. Storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino*, Padova 1962, 300-310: *Allitterazione e Carmen*.
- C. BARTSCH, *Der Saturnische Vers und die altdeutsche Langzeile*, Leipzig 1867.
- J. BASKE, *De allitterationis usu Plautino* particula prior, Diss. Regimonti Pruss. 1884.
- R. BEER, *De arte Aeschyli*, Diss. Leipzig 1887.
- V. BERARD, *Introduction a l'Odysee*, Paris 1924, I, 384-412.
- W. BERNHARDT, *De alliterationis apud Homerum usu*, Iena 1906.
- M. BERNHARD, *Der Stil des Apuleius von Madaura*, Stuttgart 1927.
- A. BIESE, *De iteratis syllabis observatiuncula*, RhM N.F. 38, 1883, 634-7.
- J. BINTZ, *Beiträge zum Gebrauche der Allitleration bei den römischen Prosaikern*, „Philologus“ 44, 1885, 262 sq.
- A. W. BLACKETT, *Rhyme in the Odes of Horace*, thesis Univ. London 1962.
- G. BLANGEZ, *La composition mésodique et l'Ode d'Horace*, REL 42, 1964, 262-272.



- C. BLUEMLEIN, *Zur Alliteration und zum Wortspiel im Lateinischen*, "Berichte des freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt am Main", N. F. VII, 2, 1886.
- C. BOETTICHER, *De alliterationis apud Romanos vi et usu*, Diss. Berlin 1884.
- M. G. BONANNO, *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, "Filologia e critica" 63, Roma 1992.
- N. A. BONAVIA-HUNT, *Horace the minstrel. A practical and aesthetic study of his Aeolic verse*, Kineton Roundwood Press 1969.
- M. BONNET, *Le latin de Grégoire de Tours*, Paris 1890, 726 sq.
- H. BORNECQUE, *Quid de structura rhetorica praeceperint Grammatici atque rhetores Latini*, thesis Parisii 1898.
- H. BORNECQUE, *La prose métrique et le dialogue des orateurs*, RPh 23, 1899, 334-342.
- H. BORNECQUE, *Les lois métriques de la prose oratoire d'après le Brutus*, RPh 26, 1902, 103-124.
- H. BORNECQUE, *Les clausules métriques dans l'Orator*, RPh 29, 1905, 40-50.
- C. BRAKMAN, *Ad Vergilii eclogam quartam*, "Mnemosyne" 54, 1926, 10-18.
- E. BREAZEALE, *Polyptoton in the Hexameters of Ovid. Lucretius and Virgil*, "Studies in Philology Univ. North Carolina" 14, 1917, 306-18.
- J. M. G. M. BRINKHOFF, *Woordspeling bij Plautus*, Doctoraatsproefschrift Nijmegen 1935.
- L. BUCHHOLD, *De paromoeseos (alliterationis) apud veteres Romanorum poetas usu*, Diss. Lipsiae 1883.
- R. BUCHHOLZ, *De alliterationis indole atque natura usuque Homérico lineamenta*, Leipzig 1879.
- M. BURGER, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Geneve-Paris 1957.
- C. C. BUSHNELL, *Some Sound-repetitions of More than One Element*, TAPhA 41, 1910, XXIV-XXVIII.
- H. CADENBACH, *De alliterationis apud Homerum usu*, Essen 1837.
- E. S. MacCARTNEY, *Modifiers that reflect the ethymology of the words modified with special reference to Lucretius*, CPh 22, 1927, 184-200.
- H. P. CHANTRAINE, *La stylistique grecque*, w : Actes du I. congrès de la Fédération internat. des associations d'études classiques, Paris 1951, 339-360.
- J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *Structures phoniques dominantes dans les 'Aratea' de*

- Cicéron in Mélanges ... J. Heurgon, Rome 1976, 133-46.*
- E. B. CLAPP, *On Hiatus in Pindar*, TAPhA 33, 1902, LXXX-LXXXII.
- E. B. CLAPP, *Hiatus in greek melic poetry*, Univ. Calif. publ. I, 1905, 1-34.
- E. B. CLAPP, *On correption in Hiatus*, CPh 1, 1906, 239-252.
- W. M. CLARKE, *Intentional Alliteration in Vergil and Ovid*, "Latomus" 35, 1976, 276-300.
- P.-S. COCULESCO, *Les deux rimes*, "Revue des Cours et Conférences" mars 1927, 747-765.
- L. CONSTANS, *De sermone Sallustiano*, Paris 1880, 247-250; 256-259.
- T. CUTT, *Meter and diction in Catullus' Hendecasyllabics*, Diss. Chicago 1936.
- M. A. DAIN, *Leçon sur la stylistique grecque*, Paris 1941.
- A. DELL'ERA, *L'allitterazione a vocale interposta variabile in Lucrezio*, « Giornale italiano di Filologia » n.s. 10, 1979, 53-65.
- A. DELL'ERA, *Problemi di lingua e stile in Petronio*, Roma 1970.
- H. DIELS, *Zur Geschichte der Alliteration*, SPAW, Berlin 1914.
- J. DIGGLE, *Notes on the Agamemnon and Persae of Aeschylus*, CR 18, 1968, 1-4.
- O. DINGELDEIN, *Der Reim bei den Griechen und Römern. Ein Beitrag zur Geschichte des Reims*, Leipzig 1892.
- O. DINGELDEIN, *Gleichklang und Reiti in antiker Poesie*, Progr. Gymn. Buedingenensis 1884.
- H. DONNERMANN, *De anaphorae apud Romanos origine et usurpatione*, Marbourg 1918.
- G. DUMÉZIL, *L'héritage indo-européen a Rome*, Paris 1949.
- M. DURANTE, *Prosa ritmica, allitterazione e accento nelle lingue dell'Italia antica*, "Ricerche Linguistiche" 4, 1958, 61-98.
- A. EBERT, *De M. Cornelii Frontonis syntaxi*, "Acta Sem. phil. Erlang." 2, 1880, 311-357.
- W. EBRARD, *Die Alliteration in der lateinischen Sprache*, Progr. d. k. bayer. Studienanstalt Bayreuth 1882.
- J. P. ELDER, *Notes on Some Conscious and Subconscious Elements in Catullus' Poetry*, HSPH 60, 1951, 112-131, 133-136.
- P. J. ENK, *The latin Accent*, "Mnemosyne" 1953, 93-100.
- A. ERNOUT, *Lucrece. Commentaire*, Paris 1925, I, XXXVIII-XXXIX.
- D. FEHLING, *Νυκτός παῖδες ἀπαίδες Aesch. Fum. 1034 und das sogenannte Oxymoron*

- in der Tragödie*, „Hermes“ 96, 1968, 142-155.
- P. FERRARINO, *L'alliterazione*, „Rendiconti R. Accad. Sc. Ist. Bologna - classe sc. morali“, ser. IV, vol. II, 1938-39, 93-168.
- G. B. A. FLETCHER, *Matters of Sound in Greek and Latin Authors*, CR 52, 1938, 164-5.
- B. O. FOSTER, *On Certain Euphonic Embellishments in the Verse of Propertius*, TAPhA 40, 1909, 31-62.
- E. FRAENKEL, *Plautinisches in Plautus*, Berlin 1922.
- P. FRIEDLÄNDER, *Zum Plautinischen Hiat*, RhM 62, 1907, 73-75.
- P. FRIEDLÄNDER, *Pattern of Sound and Atomistic Theory in Lucretius*, AJPh 62, 1941, 16-34 = Id., *Studien zur antiken Literatur und Kunst*. Berlin 1969, 337-53.
- R. FROBENIUS, *Syntax des Ennius*, Diss. Tübingen 1910, 126-143.
- A. FUCHS, *Die romanischen Sprachen in ihren Verhältnisse zum Lateinischen*, Halle 1849.
- M. GALDI, *Per un verso di Cicerone*, „Rivista Indo-Greca-Italica“ 6, 1-2, 1922, 62-64.
- J. GANTRELLE, *Étude littéraire sur la disposition des mots dans la phrase latine*, Revue de l'instruction publique en Belgique XXVII, Gand 1884, 1-13.
- J. van GELDER, *Der Woedherhaling bij Catullus*, Den Haag 1933.
- B. GERATEWOHL, *Alliteration tontragender Silben an den beiden letzten Arsen des Hexameters in Vergils Aeneis*, Abhandlungen für W. von Christ, Muenich 1891, 151-175.
- B. GERATEWOHL, *Grundzüge fuer latein. Alliterationsforschung*, Verhandlungen der 41. Versammlung deutscher Phil. und Schülmmänner in München 1891, Leipzig 1892, 235-243.
- G. GERBER, *Die Sprache als Kunst*, Bromberg 1873, II, I, p. 126 sq.
- J. GLADITSCH, *De clausulis Quintilianeis*, Vratislaviae 1909.
- E. GOLDMANN, *Die Duenos Inschrift*, Heidelberg, 1926, 155-164.
- D. GONZALO MAESO, *La onomatopeya o armonía imitativa en Virgilio*, Actas del III Congreso Espanol de Estudios Clasicos, Madrid 1968, II, 334-341.
- T. D. GOODELL, *Word-accent in Catullus' Galliambics*, TAPhA 34, 1903, 27-32.
- M. GRAMMONT, *Essai de psychologie poétique*, Paris 1911, 14 sq.
- M. GRAMMONT, *Traité de phonétique (avec 179 figures dans le texte)*, Paris 1956, *La phonétiqueressive* : 377-424.
- J. H. GRASHOFF, *Beobachtungen zum Stiltechnik der Dichter Cicero, Catull und Tibull*, Diss. Göttingen 1921.

- R. de la GRASSERIE, *De l'Euphonie*, Paris 1909.
- M. K. GRIES, *Constancy in Livy's Latinity*, New York 1949.
- R. GRESINGER, *Die aesthetischen Anschauungen der antiken Homererklärer*, Tuebingen 1907.
- A. GRILLI, *Studi enniani*, Brescia 1965, 103-264: *Allitterazione in Ennio*.
- A. W. de GROOT, *Wesen und Gesetze der Caesur*, Leiden 1937.
- E. H. GUGGENHEIMER, *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*, The Hague-Paris 1972.
- H. GÜNTERT, *Von der Sprache der Götter und Geister*, Basilisk 1921, 66 sq., 135 sq.
- H. HABENICHT, *Die Alliteratio bei Horaz*, Progr. Egger 1885.
- F.W. HALL, *Repetitions and Obsessions in Plautus*, CQ 20, 1926, 20-26.
- K. P. HARRINGTON, *Studies in the metrical art of the Roman Elegists*, TAPhA 34, 1903.
- E. HARRISON, *Interlinear hiatus in greek tragic trimeters*, CR 55, 1941, 22-25.
- J. J. HARTMAN, *De Ovidio poeta*, Leyden 1905, cap. I, III.
- J. E. HARRY, *Repetition in classical authors*, TAPhA 19, 1889, XXX.
- L. HAVET, *Cicero de oratore*, RPh 17, 1893, 33-47; 141-158.
- L. HAVET, *Manuel de critique verbale*, Paris 1911, 61-62; 72.
- E. HAZELTON HAIGHT, *The lyre and the whretstone: Horatius redivivus*, CPh 41, 1946, 135-142.
- C. E. S. HEADLAM, *The Art of Virgil's Poetry*, CR 34, 1920, 23-6.
- J. HELLEGOUARCH, *Sur un type de vers virgilien*, REL 40, 1962, 236-250.
- N. I. HERESCU, *Punti di vista sulla lingua di Tito-Livio*, Roma 1943.
- N. I. HERESCU, *L'assonance latine*, « Lettres d'humanité » 5 (1946), 132-48 = *L'assonance dans l'art de Catulle*, "Revista clasică" (Bucureşti) 13-14, 1941-2, 55-73.
- N. I. HERESCU, *Sur une repetition virgilienne*, REL 10, 1932, 322-323.
- N. I. HERESCU, *Horace 'Art poet.'*, 347, REL 24, 1946, 73-75.
- N. I. HERESCU, *Les rimes de Virgile*, "Rev. Fac. Letras Univ. Lisboa" 13, 1947, 61-65.
- N. I. HERESCU, *Notes de lecture*, REL 25, 1947, 74-76.
- N. I. HERESCU, *Notes de lecture*, REL 38, 1950, 71-75.
- N. I. HERESCU, *Bibliographie de la litterature latine* 1943-1951.
- N. I. HERESCU, *La rime vocalique dans la poésie latine*, "Anales de Filología Clásica"

- 6, 1953-54, 117-133. (Buenos Aires)
- N. I. HERESCU, *Le mode de composition des écrivains (dictare)*, REL 24, 1956, 132-145.
- V. E. HERNÁNDEZ VISTA, *La aliteración en Virgilio: una definición estilística* in *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid 1968, II, 342-349.
- C. HERWIG, *Das Wortspiel in Ciceros Reden*, Siegen 1889.
- C. HEUER, *De praeceptis Romanorum euphonicis*, Iena 1909.
- G. HIGHET, *Consonant Clashes in Latin Poetry*, CPh 69, 1974, 178-85.
- J. B. HOFMANN, *Lateinische Stilistik*, dans Stolz-Schmalz, *Lateinische Grammatik*, Munich, Beck 1928, 801-803.
- R. HOLZAPFEL, *Ueber den Gleichklang bei Homer*, Berlin 1851, *Zeitschrift für das Gymnasialwesen* V, 1851.
- G. HOWE, *A Type of Verbal Repetition in Ovid's Elegy*, "Studies in Philology. Univ. North Carolina" 13, 1916, 81-91.
- G. HOWE, *Polyptoton in Tibullus and Propertius*, "Studies in Philology, Univ. North Carolina" 14, 1917, 319-20.
- J. HUBAUX, *Rimes, assonances et consonances dans Properce. IV.3*, in: *Hommages ... M. Niedermann*, Bruxelles-Berchem 1956, 174-8.
- J. HUBAUX, *Rimes, assonances et consonances dans Properce IV,3*, w: *Hommages... M. Niedermann*, Bruxelles-Berchem 1956, 174-178.
- P. JACOBI, *De usu alliterationis apud Sophoclem*, Goettingae 1872.
- R. JAKOBSON, *Subliminal Verbal Pattering in Poetry*, w: *Studies in General and Oriental Linguistics Presented to Shiro Hattori*, Tokyo 1970, III, 136-137.
- H. JORDAN, *Ueber den Gebrauch der Alliteration in der Aeneis*, Kritische Beiträge zur Geschichte der lat. Sprache, Berlin 1879.
- O. KELLER, *Grammatische Aufsätze. Zur Lateinischen Sprachgeschichte*, II, Leipzig 1895, 1-72: *Alliteration*.
- G. KELLERMANN, *Die Wortparataxe in der Klausel des lateinischen Hexameters und Pentameters, mit einigen orientierenden Bemerkungen über die Sprache der lateinischen Epiker*, Gymn.-Progr. Kempten 1909.
- R. G. KENT, *The alleged strength of initial syllable*, Berlin Lang 1931, 179-185.
- M. KLEINSCHMITT, *De Lucilii salutarum scriptoris genere dicendi*, Marburg 1882.
- R. KLOTZ, *Zur Alliteration und Symmetrie bei Plautus*, Progr. des Zittauer Johanneums-Ostern, Zittau 1876.

- A. KOLÁR, *Eurytmie u Tacyta*, Wrocław 1949, Supplem. EUS, vol. 22, 45 sq.
- J. Korpanty, *Z tajemnic horacjańskiej sztuki słowa*, „Filomata” 411, 1992, 448-470.
- J. Korpanty, *Lautwiederholungen in der Arseis des lateinischen Hexameters*, „Classica Cracoviensia” VI, 2001, 145-162.
- J. Korpanty, *O niektórych zjawiskach z zakresu instrumentacji dźwiękowej w ‘Panu Tadeuszu’ Adama Mickiewicza*, „Nowy Filomata” 3, 2002, 223-236.
- J. Korpanty, *De sonorum iterandorum arte ab epicis Romanis exculta quaestiones duae*, „Classica Cracoviensia” VIII, 2003, 41-53.
- J. Korpanty, *De sonis in clausulis hexametricis repetitis*, „Scripta Classica” 1, 2004, 17-22.
- L. Koterba, *De sermone Pacuviano et Acciano*, Diss. Vienna 1905, 113-190.
- H. Kraffert, *Kakophonien im Lateinischen*, Zeitschrift für Gymnasialwesen 1887, 713 sq.
- E. Kranich, *Die Alliteration bei Statius*, Mähr. Neustadt 1886.
- E. Krawczyński, *De hiatu Plautino*, Diss. Breslau 1906.
- W. Kroll, *Die Sprache des Sallusts*, „Glotta” 16, 1927, 280-305.
- W. Kroll, *Studien zum Verständnis der röm. Literatur*, Stuttgart, 1924.
- J. Kvičala, *Über die Alliteration in der Aeneis*, w: *Neue Beiträge zur Erklärung der Aeneis....*, Prague 1881, 293-447.
- L. Lahmeyer, *De alliteratione in Ciceros Pompeiana*, Progr. Rossleben 1891.
- G. Landgraf, *De figuris etymologicis linguae latinae*, „Acta Seminarii philologici Erlangensis » II, 1881, 1-69.
- J. La Roche, *Reim und Alliteration in der griechischen Poësie*, „Zeitschrift für d. Österr. Gymn.” 35, 1884.
- E. Laughton, *Subconscious repetition and textual criticism*, AJPh 71, 1950, 73-83.
- L. Laurand, *Études sur le style des discours de Cicéron, avec une esquisse de l’histoire du ‘cursus’*, Paris 1907, II, 113 sq.; 202 sq.
- P. Laurand, *Pour mieux comprendre l’antiquité classique*, Paris 1936, 16 sq.
- M. O. Lee, *Word. Sound and Image in the Odes of Horace*, Ann. Arbor/Mich. 1969, 29-46; 65-70: *Horace. ‘Odes’ I. 4: A Sonic Circle*, CQ n. s. 15, 1965, 286-8.
- M. O. Lee, *Horace ‘Odes’ I,4: A Sonic Circle*, CR 15, 1965, 286-288.
- P. Lejay, *Histoire de la littérature latine des origines à Plaute*, Paris, Boivin, 1923, 145-148.
- P. Lejay, *Plaute*, Paris 1923.

- M. LEJEUNE, *La curiosité linguistique dans l'antiquité classique*, "Conferences de l'Institute de linguistique de l'Univ. de Paris » VIII, 1940-1948, 1949, 49-50.
- F. LEO, *Analecta Plautina de figuris sermonis*, Progr. Gottingae I 1896. II 1898. III 1906 = Id., *Ausgewählte kleine Schriften*, I. 71-184.
- F. LEO, *Geschichte der römischen Literatur.*, Berlin 1913, I, 34 sq.
- M. LEROY, *Sur un emploi de φωνή chez Platon*, REG 80, 1967, 234-241.
- M. LEROY, *Etymologie et linguistique chez Platon*, « Bulletin de la classe de l'Acad. Royale de Belgique » 54, 1968, 121-152.
- W. M. LINDSAY, *The Latin Language. An Historical Account of Latin Sounds, Stems and Flexions*, Oxford 1894.
- E. LOCH, *De usu alliterationis apud poetas Latinos*, Diss. Halis Saxonum 1865.
- V. LUNDSTRÖM, *Zur Geschichte des Reims in klassischer Zeit*, "Eranos" 2, 1897, 81-116.
- E. S. MacCARTNEY, *Modifiers that reflect the etymology of the words modified with special reference to Lucretius*, CPh 22, 1927, 184-200.
- A. MACÉ, *La prononciation du latin*, Paris 1911.
- L. MADYDA, *De concinnitate formae et argumenti quid antiqui artis iudices tradiderint*, Kraków 1947.
- J. MAEHLI, *Ueber Alliteration*, "Neues Schweizerisches Museum" 4, 1864, 207-259.
- J. MAROUZEAU, *Mots longs et mots courts*, RPh 48, 1924, 31-43.
- J. MAROUZEAU, *Répétitions et hantises verbales chez Virgile*, REL 9, 1931, 237-257.
- J. MAROUZEAU, *Le style oral latin*, REL 10, 1932, I, 147-186.
- J. MAROUZEAU, *Structure rythmique de la phrase et du vers latins*, REL 11, 1933, 325-343.
- J. MAROUZEAU, *Traite de stylistique appliquée au latin*, Paris 1935, 42-47.
- J. MAROUZEAU, *Horace, artiste des sons, de mots et de rythmes*, REL 13, 1935, 241.
- J. MAROUZEAU, *Horace artiste des sons*, „Mnemosyne“ 4, 1936, 85-94.
- J. MAROUZEAU, *La leçon par l'exemple*, REL 14, 1936, 58-64.
- J. MAROUZEAU, *Quelques particularités du style Térentien*, Paris 1951.
- J. MAROUZEAU, *Qu'est-ce que l'allongement 'par position'?*, REL 32, 1954, 100-102.
- J. MAROUZEAU, *L'allongement dit 'par position' dans la métrique latine*, REL 32, 1954, 344-351.
- J. MAROUZEAU, *La prononciation du latin*, « Collection d'études latines », B: Série pédagogique, I, Paris 1955.

- J. MAROUZEAU, *Un cas curieux d'allitération chez Virgile*, REL 37, 1959, 114-117.
- J. MAROUZEAU, *Sur un aspect de la corrélation en latin: le cas de l'énoncé-fonction*, REL 38, 1960, 172-181.
- J. MAROUZEAU, *Un cas particulier de l'énoncé fonction'. Un cliché de construction chez Virgile*, REL 39, 1961, 111-117.
- M. J. MAROUZEAU, *Comment prononçaient les Latines*, Buenos Aires 1940.
- F. MARX, *Zur Charakteristik des Verfassers der rhetorica ad Herennium*, RhM 46, 1891, 420-425.
- A. MEILLET, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923.
- A. MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Paris 1928, 129 sq.
- W. A. MERRILL, *Alliteration in Lucretius*, TAPhA 23, 1892, IX-X.
- A. J. MESTURINI, *Per l'allitterazione in Cesare*, "Bollettino di Filologia Classica" 28, 1923-24, 61-62.
- L. MICHEL, *Étude de son 's' en latin et en roman*, Montpellier 1953, 141-151.
- G. MICHENAUD, *Les sons du vers virgilien*, « Les Etudes Classiques » 21, 1953, 343-78.
- C. W. E. MILLER, *The pronunciation of Greek and Latin*, TAPhA 53, 1922, 169-197.
- C. MUGLER, *Les origines de la science grecque chez Homère*, Paris 1963, 80 sq.
- M. NICOLAU, *L'origine du 'cursus' rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, REL 6, 1928, 319-329; REL 7, 1929, 47-74.
- E. NORDEN, *Aeneis Buch VI<sup>3</sup>*, cit. f. Verg., 405-7 *Gleicher Auslaut aufeinander folgender Worte*. 413-34 *Die malerischen Mittel des vergilischen Hexameters*.
- E. NORDEN, *Logos und Rhythmus*, Rede Berlin 1928 = Idem in: *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, 533-51.
- E. NORDEN, *Ennius und Vergilius*, Leipzig, Teubner 1915, 25 sq.
- L. NOUGARET, *Les problèmes d'élision*, REL 44, 1966, 122-131.
- B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966.
- L. OTTO, *De Anaphora in exemplum adhibita sunt carmina Vergilii et Ovidii*, Marbourg 1907.
- W. H. PALMER, *The use of anaphora in the amplification of a general truth...*, Yale 1915.
- C. PASCAL, *Un verso di Cicerone*, Athenaeum, 1916, 309-311.
- G. PASQUALI, *Latino francese, latino italiano e latino latino*, "Pegaso" dic. 1929, 733-738; maggio 1930, 610-615.



- M. PATIN, *Études sur la poésie latine*, I, Paris 1869.
- A. S. PEASE, 'Quadrupedante putrem', CJ 21, 1925-6, 625-8.
- T. PECK, *Alliteration in Latin*, TAPhA 15, 1884, 58-66.
- F. PEETERS, *Quelques beaux vers d'Ovide*, Bruxelles 1942.
- B. E. PERRY, *The ancient romances. A literary historical account of their origins*, "Sather Class. Lect." 37, Berkeley 1967; CR 21, 1971, 214-216.
- O. PETTERSON, *Commentationes Livianae*, Diss. Uppsala 1930.
- C. PIEHLEONI, *L'allitterazione nell'astronomia di Manilio*, Arpinum 1907.
- G. B. PIGHI, *I ritmi e i metri della poesia latina*, Brescia 1958.
- F. PLESSIS, *La poésie latine*, Paris, Klincksieck 1909.
- A. PLATT, *On homeric technique*, CR 1921, 141-143.
- W. PORZIG, *Syntax als Lehre von den Bedeutungsformen*, „Verhandlung der Versammlung Deutscher Philologen“ 54, 1923.
- K. POLHEIM, *Die lateinische Reimprosa*, Berlin 1925, 179 sq.
- W. PORZIG, *Bedeutungsgeschichtliche Studien*, „Indogermanische Forschungen“ 42, 1924, 221-224.
- D. H. PORTER, *Some Sources of Musicality in Ancient Poetry*, CJ 65, 1969-70, 205-7.
- A. POUTSMA, *De repetitionis genere quodam*, "Mnemosyne" 1913, 397-425.
- B. PRETZSCH, *Zur Stilistik des Cornelius Nepos*, Progr. Spandau 1890.
- G. A. PRIVITERA, *L'asigmatismo di Laso e di Pindaro in Clearco f. 88 Wehrli*, "Rivista di Cultura Classica e Medievale" 6, 1964, 164-170.
- L. OTTO, *De Anaphora in exemplum adhibita sunt carmina Vergilii et Ovidii*, Marbourg 1907.
- Quality and Pleasure in Latin Poetry*, ed. T. Woodman, London 1974.
- O. RÄBEL, *De usu adnominationis apud Romanorum poetas comicos*, Diss. Halis Sax. 1882.
- B. A. RAMSDEN, *Euripidean Assonance*, CR 18, 1968, 260-261.
- P. RASI, *De alliteratione quae in proverbii et sententiis vel locutionibus Latinis popularibus obvia*, Miscellanea in onore di E. Stampini, Torino-Genova 1921.
- P. RASI, *Osservazioni sull'uso della allitterazione nella lingua latina*, "Atti e Memm. R. Accad. di Scienze, Lettere ed Arti Padova" V, 1888-89, 121-157.
- P. RASI, *Dell'omoteleuto latino*, "Atti e Memm. R. Accad. SS. LL. AA. Padova" VII, 1890-91, 423-500.
- P. RASI, *De alliteratione in prouerbiis et sententiis uel locutionibus Latinis*

- popularibus obuia*, w: *Miscellanea... E. Stampini*, Turin 1921.
- F. RANNINGER, *Ueber die Alliterationen bei den Gallolateinern des 4., 5., 6. Jh.*, Landau 1895.
- RENZ, *Alliterationen bei Tacitus*, Progr. Aschaffenberg 1905.
- C. RIEDEL, *Alliteration bei den drei grossen griechischen Tragikern*, Erlangen 1900.
- G. M. RISPOLI, *Eufonia e poetica in testi ercolanesi*, Atti del VII Convegno Internazionale di Linguisti tenuto a Milano nei giorni 12-14 Settembre 1984, Brescia 1987, 461-478.
- G. M. RISPOLI, *Dal suono all'immagine: poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa-Roma 1995.
- M. A. S. ROBBINS, *Alliteration in Tibullus*, thesis Univ. North Carolina: Chapel Hill 1962.
- J. la ROCHE, *Reim und alliteration in der griechischen Poesie*, „Zeitschr. f. d. Oesterr. Gymn.“ XXXV, 1884.
- F. X. M. J. ROIRON, *Étude sur l'imagination auditive de Virgile*, Thèse Paris 1908.
- A. RONCONI, *Alliterazione e stile in Catullo*, Studi Urbinati 1939, 1-77.
- A. RONCONI, *Filologia e linguistica*, Roma 1968.
- A. RONCONI, *Allitterazione e ritmo*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 15, 1938, 297-321 = Id., *Interpretazioni grammaticali*<sup>2</sup>, Roma 1971, 333-61.
- A. RONCONI, *Studi catulliani*<sup>2</sup>, Brescia 1971, 11-86 (*L'allitterazione*).
- F. ROIRON, *Etude sur l'imagination auditive de Virgile*, Paris 1908.
- A. de ROSALIA, *L'allitterazione in L. Accio*, Annali Liceo class. Garibaldi Palermo 7-8, 1970-71, 139-215.
- A. de ROSALIA, *Strutture allitative nelle 'Georgiche'*, Atti del Convegno Virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche, Napoli 17-19 Dic. 1975, Napoli 1977, 315-344.
- L. ROUSSEL, *Le vers grec ancien. Son harmonie, ses moyens d'expression*. “Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Montpellier” 6, 1954.
- R. SABBADINI, *Delle orazioni della simmetria e dell'allitterazione nell'Eneide*, 1883.
- H. SACHS, *Alliterationen und Assonanzen in den carmina des Horatius*. I, Progr. Berlin 1903.
- C. SALEMME, *Strutture foniche nel 'De rerum natura' di Lucrezio*, “Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 5, 1980, 91-106.
- F. SBORDONE, *Ricerche sui Papiri Ercolanesi*, Napoli 1976, vol. II: *Philodemu peri poiematon (De poematis) tractatus tres*, A XXXIII 4-8.

- SCHLÜTER, *Veterum Latinorum alliteratio cum nostratium alliteratione comparata*, Monast. Guestfal. 1820.
- W. SCHMIDT, *Die sprachlichen Mittel des Komischen bei Plautus*, Diss. Tübingen 1960.
- I. SCHNEIDER, *De allitterationis apud T. Lucretium Carum usu ac vi*, Gymn.-Progr. Bamberg 1897.
- R. SCHNEIDER, *Alliterierende Verbindungen bei Horaz*, Diss. Erlangen, 1922.
- I. SCHNELLE, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, „Philologus“ 1927, Suppl. 25 heft 3; *Catulliinterpretationen*, Diss. Leipzig 1933, 28-31.
- I. SCHÖN, *Zur Alliteration bei Lukrez in Festschrift ... K. Vretska*, Heidelberg 1970, 382-99.
- Scriptores latini de re metrica*, ed. J.L. Moreno, vol.I-IV, Granada 1987.
- W. B. SEDGWICK, *Ancient jeux d'esprit and poetical eccentricities*, „Classical Weekly“ 24, 1931, 153-157.
- W. B. SEDGWICK, *The origine of rhyme*, „Revue Bénédictine“ 1924, 330-346.
- W. B. SEDGWICK, *Parody in Plautus*, CQ 21, 1927, 88-89.
- O. SEEL, *Römertum und Latinität*, cit. a, 497-530 *Die lateinische Sprache: Klangsqualitäten*.
- P. SHEWAN, *Alliteration and assonance in Homer*, CPh 24, 1929, 193-210.
- G.B. SHIPP, *Unusual Sound Combinations in the Greek Vocabulary*, „Antichthon“ 1, 1967, 1-11.
- O. SKUTSCH, *Sound and Sense in Virgil*, Summary of a paper read to the Virgil Society, London 1954. (maszynopis)
- J. SNYDER, *Word-Play in Lucretius' 'De Rerum Natura'*, Diss. Univ. North Carolina: Chapel Hill 1969. (maszynopis)
- J. SOUBIRAN, *Recherches sur la clause du sénair (trimetre) latin les mots longs finaux*, REL 43, 1965, 429-469.
- J. SOUBIRAN, *L'elision dans la poesie latine*, Paris 1966, 81 sq.
- J. SOUBIRAN, *Encore sur les vers hypermetres*, REL 58, 1980, 126-136.
- G. SÖRBORN, *Variatio sermonis Tacitei...*, Diss. Uppsala 1935.
- J. SPARROW, *Half-lines and Repetitions in Vergil*, Oxford 1931.
- E. B. T. SPENCER, *Adnominatio in the Plays of Plautus, with Spedal Reference to Questions of Pronunciation and Orthography*, Rome 1906.
- W. B. STANFORD, *Greek Views on Euphony*, „Hermathena“ 61, 1943, 3-20.

- W. B. STANFORD, *The quest for Ulysses*, New York 1974.
- J. STAROBINSKI, *La puissance d'Aphrodite et le mensonge des coulisses*.  
*F. de Saussure lecteur de Lucrece*, « Change » 6, 1970, 91-118.
- R. B. STEELE, *The method of Silius Italicus*, CPh 17, 1922, 319 sq.
- W. STOCKERT, *Klangfiguren und Wortresponsonen bei Pindar*, Diss. Univ  
 Wien XXVI, 1969.
- M. STOCKER, *Alliteration bei Aeschylus*, München 1902.
- L. STRZELECKI, *Studia prosodiaca et metrica*, Cracoviae 1949.
- M. C. SUTPHEN, *Magic in Theocritus and Vergil*, Studies in Honour of Gildersleeve,  
 Baltimore 1902, 318 sq.
- W. J. SWITALA, *The Incidence and Use of Alliteration in the Elegia of Propertius*, Diss.  
 Univ. Pittsburgh / Pennsylvania 1977. (maszynopis)
- J. THEOBALD, *De annominationis et alliterationis apud Ciceronem usu*, Bonn 1852.
- A. TRAINA, *Studi sulla lingua poetica latina*, Roma 1967.
- A. TRAINA, *Forma e suono*, Roma 1977.
- W. THOMSON, *The rhythm of speech*, Glasgow 1923.
- R. W. TUCKER, *On the Dual Pronounciaton of Eta*, TAPhA 93, 1962, 490-501.
- R. Y. TYRRELL, *Metrical prose in the correspondence of Cicero*, "Hermathena" 31,  
 1905, 289-304.
- E. VANDVIK, *Die Euphonie im Gebrauch des Genetivus qualitatis*, SO 13, 1934, 74-92.
- E. VANDVIK, *Einige Spuren des 'aurium iudicium' in der Sprache Vergils*, SO 15-16,  
 1936, 173-203.
- P. VALESIO, *Strutture dell'alliterazione: grammatica, rhetorica e folklore verbale*,  
 Bologna 1967.
- J. VENDRYES, *Les locutions ou sont répétés des mots de meme racine en accord  
 grammatical*, « Mém. Soc. ling. de Paris » 20, 1918, 179 sq.
- J. VENDRYES, *La phonologie et la langue poétique*, « Conferences de l'Inst.  
 de linguistique de l'Univ. de Paris » 11, 1934, 39-51.
- G. J. VRIES de, *Doorbreken van een illusie bij Aristophanes*, "Hermenens" 39, 1967,  
 81-82.
- O. WEISE, *Charakteristik der lateinische Sprache*, Leipzig 1909.
- T. WEISS, *Unele considerații asupra folosirii aliterației la poeții latini*. "Studia  
 Universitatis Babeș-Bolyai" (Cluj) — "Ser. Phil." 9, 1964, fasc. 1, 77-86.

- S. WHATELY, *Noises-Off. Some Sound-Effects in Vergil*, "Greece & Rome" 14, 1945, 17-28.
- L. A. WHITSEL, *Studies in the Grouping of Words in Roman Comedy*, Diss. Univ. Wisconsin. Madison: Menasha/Wisconsin 1932.
- L. P. WILKINSON, *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1945.
- L. P. WILKINSON, *Ovid recalled*, Cambridge 1955.
- L. P. WILKINSON, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963.
- J. WILLIS, *Latin textual criticism*, "Illinois Studies in Language and Literature" 61, Urbana 1972.
- J. WILLIS, *Repetition in Latin Poetry*, Oxford Univ. Press 1996.
- R. WOEBBEKING, *De anaphorae apud poetas Latinos usu*, Marbourg 1910.
- E. WÖLFFLIN, *Über die allitterierenden Verbindungen der lateinischen Sprache*, „SB k. bayer. Akad. Wiss. München“ — Philos.-philol. und hist. Classe 1881, II, 1-94 = Id., *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1933.
- E. WÖLFFLIN, *Der Reim im Lateinischen*, ALL 1, 1884, 350-389.
- E. WÖLFFLIN, *Zur Alliteration und zum Reime*, ALL 3, 1886, 443-457.
- E. WÖLFFLIN, *Das Wortspiel im Lateinischen*, „SB k. bayer. Akad. Wiss. München“ — Philos.-philol. und hist. Classe 1887, II, 187-208.
- E. WÖLFFLIN, *Zur Alliteration*, ALL 9, 1896, 567-73.
- E. WÖLFFLIN, *Zur Alliteration*, w: *Mélanges... Boissier*, Paris 1903, 461-164.
- E. WÖLFFLIN, *Die dreifache Alliteration in der zweiten Vershälfte*, ALL 14, 1906, 515-523.
- E. WÖLFFLIN, *Das Parhomoeon...*, ALL 12, 1902, 584sq.
- E. WÖLFFLIN, *Alliteration und Reim bei Salvian*, ALL 13, 1904, 41-49.
- K. ZELZER, *Zum Reim in der römischen Elegie*, WS 79, 1966, 465-77.
- T. ZIELIŃSKI, *Das Klauselgesetz in Cicero Reden*, Grundzüge einer oratorischen Rhythmik, Phil. Supplem. IX, 1904, 589-844.
- T. ZIELIŃSKI, *Textkritik und Rhythmusgesetze in Ciceros Reden*, "Philologus" 65, 1906, 604-629.
- T. ZIELIŃSKI, *Der Rhythmus der römischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen*, „Archiv für die gesamte Psychologie“ VII, 1906, 125-142.
- T. ZIELIŃSKI, *Das Ausleben des Klauselgesetzes in der römischen Kunstprosa*, „Philologus“ Supplementband X, 1907, 429-466.